FERRUCCIO STAZI

COMMEDIOGRAFO

LETTERATURA DRAMMATICA
TECNICA SCENICA
UNA COMMEDIA INEDITA
UN PO' DI STORIA TEATRALE
LEGISLAZIONE ITALIANA DEI DIRITTI D'AUTORE
ECC., ECC.

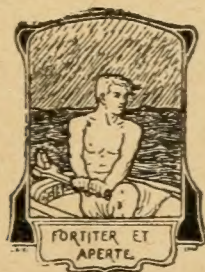
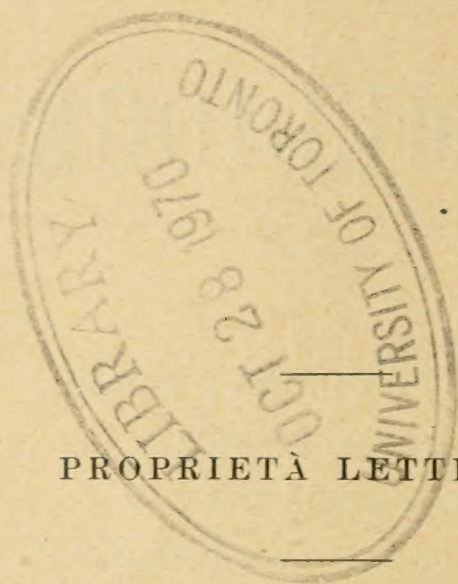
MILANO
A. SOLMI - EDITORE
1910

G. Berglunzoni

IL COMMEDIOGRAFO

FERRUCCIO STAZI

IL COMMEDIOGRAFO

LETTERATURA DRAMMATICA
TECNICA SCENICA
UNA COMMEDIA INEDITA
UN PO' DI STORIA TEATRALE
LEGISLAZIONE ITALIANA DEI DIRITTI D'AUTORE
ECC., ECC.

MILANO
A. SOLMI - EDITORE
1910

ALLA

MEMORIA ONORATA

DEL

DOTT. SILVIO STAZI

MIO PADRE

DI RARE VIRTÙ ESEMPIO

CON LA PAROLA - GLI SCRITTI

LA VITA.

Nell'affidare al prof. Ferruccio Stazi la compilazione di questo lavoro — assolutamente originale ed unico nel genere — fui guidato dal desiderio di colmare una lacuna profondamente sentita nella bibliografia teatrale. Dippiù: il volume esce in epoca assai propizia, chè un mirabile risveglio si va affermando nella commediografia italiana, mercè un'attiva produzione, cui è largamente partecipe una schiera eletta di giovani autori. Così essendo, non dovrebbe mancare al libro, quel successo, che si augurano l'Autore e

L' EDITORE.

INDICE

Pagina

Premesso 9
Proemio 11

PARTE PRIMA

1. — Invenzione 17
2. — Riduzione (dalla storia, dal romanzo, dalla cronaca) 19
3. — Traduzione 20
4. — Culto della lingua 22
5. — Dialogo 23
6. — Convenevolezza 28
7. — Decoro e decenza 30
8. — Freddurismi 31
9. — Satira 33
10. — Artificiosità 34
11. — Anormalità 35
12. — Inverosimiglianza 37
13. — Anacronismo 39

PARTE SECONDA

14. — Monologo 43
15. — Produzioni dialogiche 44
16. — Atto unico 47

Pagina

17. — Commedia 48
18. — Dramma 49
19. — Tragedia ivi
20. — Poesia drammatica ivi
21. — Melodramma 59
22. — Metrica e ritmica 73

PARTE TERZA

23. — Tecnica scenica 79
24. — Atti e scene 80
25. — Personaggi e comparse 82
26. — Scenari, ammobiliamenti, addobbi, costumi e truccatura 85
27. — Improprietà e anacronismi 87
28. — Quanti atti? Quante scene? Quanti personaggi? ivi
29. — E il titolo? 89
30. — Come farmi rappresentare? 90
31. — La critica ed il pubblico 95

APPENDICE

« In vedetta » — Atto unico 105
Regolamento Comitato Lettura Società Autori Milano 137
Un po' di storia teatrale 141
Appunti legali 147
Vocaboli e locuzioni risguardanti il teatro 193
Bibliografia teatrale storico-letteraria-giuridica 195
Nota-bene 205

Premesso che nella qualifica generica di Commediografo, *intendiamo comprendere l'intiera famiglia degli autori d'opere recitative, sia in prosa che in versi, quali le commedie a soggetto serio e giocoso, i drammi e le tragedie, ci affrettiamo a dichiarare che la presente monografia non aspira assolutamente a divenire il* Vademecum *di coloro, che dal teatro hanno già riportato una fronda di lauro almeno, sibbene vuol essere un modesto, ma pur benefico consigliere a quei giovani, che ancora non hanno tentato la così detta* prova del fuoco.

Che se questo tenue lavoro — il caso lo voglia — dovesse essere come il pungolo che persuadesse qualche giovane ingegno a scendere nell'agone commediografico, la soddisfazione, che ne proveremmo sarebbe di assai maggiore ad ogni nostro merito ed aspettazione.

FERRUCCIO STAZI.

Milano, Calendimaggio 1910.

PROEMIO

Il teatro — nella sua essenza artistica e nel suo complesso formale — costituisce, senza dubbio, un coefficiente non disprezzabile di educazione civile e morale.

Naturalmente, perchè la sua missione educativa non sia frustrata, occorrerebbe che la moderna arte scenica abbandonasse le antiche vestigia della produzione navigante nel più assoluto ibridismo dell'inverosimile purchè grandioso, del terribile purchè spettacoloso e si accostasse maggiormente alla realtà della vita vissuta. Fu detto assai bene che il sentimentalismo di una volta aveva una logica sua propria, che il pubblico ammetteva senza discutere, mentre l'odierno realismo non riesce a persuadersi se la sua logica non è la nostra, quella che ci guida nel pensiero e nelle azioni, che governa i casi della vita reale. Ed in ciò non dobbiamo che compiacerci di riscontrare un più elevato senso intellettivo.

Riportata, la produzione teatrale, nei limiti assoluti di un corretto verismo, di una buona letteratura e di una sana e morale concezione, si sarà ottenuto il giusto innalzamento, al posto che le spetta, di questa, ch'è la più sublime esplicazione dell'intelletto letterario, cui il romanzo e la novella sono secondi assai.

Ma a questo innalzamento non contribuiscono che pochissime fra le produzioni moderne, mentre alle antiche è serbato un oblio tanto immeritato quanto ineluttabile e la maggioranza delle nuove sembran scritte pel buon sangue di chi ha il senso morale a zero gradi, e di chi ricerca l'arte negli sgambetti sguaiati della prima attrice, anzichè nel costrutto e nella veste della produzione, che ode senza ascoltare.

E l'Italia, che, per storia e per tradizioni, dovrebbe dare la migliore e la maggiore produzione di lavori drammatici, sta fra le nazioni meno produttive nel genere, vuoi per una pigrizia inveterata negli autori *arrivati*, vuoi per una malintesa modestia di giovani ingegni, cui il timore di una prima delusione consiglia di non tentare la prova.

Altrove (la Francia insegni) i *vecchi autori* lavorano con alacrità ammirevole ed i *giovani* si succedono e si moltiplicano, e, non mai sgomenti del fiasco d'oggi e del fischio di domani,

proseguono imperterriti la via iniziata, certi che ad un lavoro diuturno, tenace, coscienzioso non può che arridere infine la vittoria, sia pure una vittoria modesta.

Ogni giovane italiano cui sembri, senza falsa modestia, di poter aspirare — per studî compiuti e naturale inclinazione — ad un posticino modesto fra gli autori del suo Bel Paese, tenti la prova: se questa riuscirà, egli avrà compiuto opera ben meritoria, recando una nuova pietra all'edificio, che dovrà testimoniare il ritorno della commediografia italiana a' suoi antichi e più alti destini.

PARTE PRIMA

1. — E' logico quanto indispensabile che chi intende accingersi a scrivere pel teatro, con serio e fermo proposito di riuscita, debba essere dotato — oltre che di naturale attitudine, di una certa coltura generale e di una non superficiale conoscenza della lingua — anche di una spiccata familiarità colla buona lingua parlata.

Chi, conscio del proprio valore letterario, e geloso quasi di questo suo raro tesoro, volesse portare sulla scena, a mezzo di interpreti anche valenti, una prosa retorica, tornita, compassata, e dal suo lavoro si ripromettesse il plauso o la gloria, s'ingannerebbe a partito. Il noto aforisma di Carlo Goldoni torna qui assai a proposito: « *Quando lo spettatore, teso l'orecchio al proscenio, s'accorge sin dalle prime battute che la parlata degl'interpreti non è la sua familiare e consueta, metà del successo è perduto.* »

Ritenuto adunque, senz'altro, che i nostri lettori conoscano di letteratura, e di bello scri-

vere, e di ben parlare quel tanto almeno che s'impara sui banchi delle scuole superiori, ci limiteremo a trattare in breve forma quei precetti che attengono in modo speciale alla letteratura drammatica.

L'invenzione (o creazione della favola e della veste letteraria di un lavoro teatrale) presenta indubbiamente specialissime difficoltà, dacchè tanto nella ricerca dell'argomento, quanto nel suo sviluppo, non si può seguire liberamente il corso della propria fantasia: devesi bensì contenere, adattare, uniformare questa, alle necessità imprescindibili della tecnica teatrale. Ed una fantasia troppo fervida, che volesse costringere nelle brevi scene di un lavoro drammatico quell'affastellamento di idee e di pensieri, che solo nelle pagine di un voluminoso romanzo potrebbe trovare sede opportuna, condurrebbe sicuramente l'autore ad una grave delusione. Non è arrischiato affermare che tutto ciò che nella novella e nel romanzo è utile ornamento, nel lavoro teatrale è dannosa zavorra: solo l'utile, cioè poco più dell'indispensabile; non una forma scheletrica ed arida, neppure una forma verbosa e prolissa, ma comunque e sempre — la forma come la concezione — sintetica, agile, incalzante, alleggerita da ogni superfluo dettaglio e da qualsiasi non necessario pleonasmo, sia che abbia per

iscopo d'ingannare la noia, di divergere gli affanni, di toccare i sentimenti.

2. — La storia di ogni tempo, sacra e profana, i romanzi e la cronaca cittadina e giudiziaria, presentano bene spesso i migliori soggetti atti allo svolgimento scenico; e, a dir vero, anche i moderni scrittori del teatro — ad imitazione degli antichi — attingono largamente, e forse troppo, a tali fonti inesauribili.

E' certo che una buona riduzione storica, compiuta cioè con speciale e scrupoloso riguardo alla fedele imitazione del fatto originale, vale bene spesso quanto e più di una geniale invenzione, ma per giungere a questo favorevole risultato occorre che l'autore operi con mano maestra nell'adattamento integrale del fatto riprodotto a quelle necessità sceniche, che devono pure essere la costante preoccupazione di ogni scrittore coscienzioso di lavori teatrali. E che tale adattamento porti seco generalmente gravi difficoltà, spesso insormontabili, è provato dal fatto di autori di buon nome, alcuni illustri, che accoppiarono la storia colla favola, affidandosi alla propria fantasia laddove una fedele riproduzione avrebbe cozzato contro speciali difficoltà.

L'esempio, venuto dall'alto, fu seguito da una coorte di autori di tutti i paesi e di tutte

le scuole, con risultati assai favorevoli, tanto che oggi esiste un vero teatro storico, in prevalenza popolare. Ciò non toglie che sia egualmente a noi permesso di esprimere un giudizio, e cioè che non riteniamo lodevol cosa travisare la storia per trarne un vantaggio personale, tanto più quando è vivo desiderio di tutti che il teatro abbia, fra i suoi requisiti, quello d' istruire, in quanto possibile, coloro cui la fortuna non permise di trascorrere lunghi anni fra le pareti della scuola.

La riduzione dal romanzo e dalla cronaca è pure assai diffusa, e se sta da una parte a testimoniare di una fantasia creatrice vuoi pigra, vuoi arida, può dall'altra — mercè l'azione scenica assegnata ai singoli personaggi — rilevare nell'autore quello spirito di osservazione e quell'acume psicologico, che pochi romanzieri e nessun cronista dimostrano di possedere.

3. — L'Italia, sempre ospitale, ha nei suoi teatri la frequentissima rappresentazione di opere straniere: ciò non accade all'estero che in misura assai ridotta, perchè negli altri paesi si è più gelosi custodi e più caldi fautori della produzione nazionale. Può darsi che questa specie d'internazionalismo sia un merito dell'Italia, ma è senza dubbio un demerito degli italiani quello di spingere la sullodata ospita-

lità sino al punto di applaudire lavori stranieri, i quali, rappresentati in una traduzione deficiente e spesso vergognosa, suonano insulto all'arte ed al pubblico italiani.

Sieno i benvenuti tutti gli autori stranieri cui il genio o la fortuna conducono a varcare la nostra frontiera, ma passando la dogana paghino il balzello dell'italianità se vogliono che ai lavori del loro ingegno sia sanzionata la cittadinanza italiana.

L'autore straniero — o chi per esso — ponga ogni cura coscienziosa nella scelta del traduttore, onde il lavoro, presentandosi su scene italiane, con artisti italiani, per il pubblico italiano, abbia di veramente italiano almeno la veste esteriore. E che il traduttore non sia un amanuense, ma una persona colta, possibilmente un autore, il quale, penetrando nello spirito e nel concetto del lavoro, possa curarne degnamente la forma idiomatica, traducendo anche il titolo, poichè è inammissibile che un lavoro tradotto in italiano conservi il titolo straniero, quasicchè il nostro idioma non avesse ricchezza di vocaboli e locuzioni.

A non pochi autori si è rivelata la propria attitudine a scrivere pel teatro, traducendo un copione di autore straniero. Se consimile còmpito venisse affidato ad alcuno dei nostri lettori, egli non dovrà accingersi al lavoro prima

di aver recitato il suo credo: « Credo fermamente che l'idioma del mio Paese sia il migliore del mondo: lo gridiamo alto noi italiani, lo debbono riconoscere gli stranieri. Credo fermamente che non sarò mai io quel furfante, che rinnegherò la mia Patria, stuprando il mio Idioma ».

4. — Il culto della propria lingua, specie quando s'ha la fortuna d'esser nati sotto il bel cielo d'Italia, dev'essere in tutti vivo, palpitante, continuo.

La *purezza* (uso di parole e frasi schiettamente italiane), la *chiarezza* (uso di parole e frasi, che significhino sino all'evidenza i pensieri, che s'intendono esprimere), la *proprietà* (uso di vocaboli e locuzioni esprimenti l'idea nel loro intero ed esatto significato), l'*armonia* (costruzione dei periodi in forma tale da ottenerne colla recitazione un suono armonioso), l'*eleganza* (uso di parole e frasi di bella grazia, epperò non ricercate), abbiamo già da lunga pezza imparate ad apprezzare, tuttavia dobbiamo ora seguirne i dettami con scrupolo maggiore, se vogliamo accingerci a scrivere pel teatro, ove cento e cento critici insieme (oh la critica collettiva della prima rappresentazione!) si riservano l'ingrato còmpito di anatomizzare, senza compassione, la nostra sudata prosa.

Qualche strappo ai succitati precetti sarà

pertanto, più che consigliabile, necessario, laddove occorrerà scrivere parole e frasi che sulla scena dovranno esser ripetute da interpreti rappresentanti personaggi di condizione ed istruzione inferiore (domestici, operai, contadini, ecc.), sarà allora soltanto opportuno — in via di assoluta eccezione — dare la stura a' barbarismi, neologismi, provincialismi, idiotismi e solecismi.

Del linguaggio figurato sarà pure assai opportuno far uso con parsimonia grandissima, sia perchè di esso si è in realtà necessariamente parchi in quella lingua parlata, che intendiamo riprodurre sulla scena, sia perchè il pubblico non ama sottoporre il proprio cervello ad un lavoro più greve di quello cui lo costringe la normale attenzione.

5. — Il dialogo è indubbiamente il componimento, che richiede nel suo autore la maggiore competenza letteraria: quando a ciò si aggiunga che il dialogo drammatico presenta speciali difficoltà al confronto di quello didattico e di quello familiare, si comprenderà di leggieri di quanta serietà d'intenti debba essere dotato chi voglia scrivere utilmente per le scene.

Il dialogo didattico, intervenendo fra due soli interlocutori, di cui l'uno insegna e l'altro impara, non è che un succedersi di domande e risposte, semplici ed esplicite, delle quali si

considera unicamente il valore pratico, trascurando per conseguenza di colorirne la forma. Il dialogo familiare, tal quale avviene fra i muri domestici, non può, nella sua integrità, riprodursi sulla scena. Pur conservandone gelosamente la naturalezza, si deve ad esso apportare una sommaria epurazione, poichè certe licenze di forma e di costrutto, che molto familiarmente s' usano, non si possono presentare al pubblico, il quale pretende, è vero, uno stile d'uso comune, cioè senza convenzionalità, ma ha d'altronde anche il sacrosanto diritto che gli venga ammanita una prosa quanto migliore possibile.

Il dialogo drammatico, onde non dar tempo al pubblico d'esser colto da distrazione o da stanchezza, e perchè, in primo luogo, interessi, entusiasmi, conquida gl'interpreti — condizione questa essenziale al sicuro successo, nel quale l'attore ha indiscutibilmente parte importantissima — occorre sia fatto sempre con arte, con verità, con naturalezza, con spigliatezza e, ove abbisogni, con brio. Esso deve rivelarci la fotografia morale ed intellettiva dei personaggi e rispecchiare una vita vera e reale, quindi occorre sia il risultato di una profonda osservazione. E' difficile assai, a chi non è avvezzo a penetrare l'umana psiche, riprodurre, con parole e maniere appropriate, quei senti-

menti che vogliamo far esprimere da altri, pur senza nutrirli in noi stessi.

Ad ogni singolo personaggio sieno assegnate frasi ed azioni ch'ei debba ripetere colla maggiore spontaneità, quasicchè, più che di parole e modi assunti a memoria, si trattasse di locuzioni e gesti, che avrebbe logicamente e naturalmente usati in consimile contingenza della vita reale. L'autore, cioè, possa coscienziosamente dire ai proprî interpreti, come soleva Molière, « *cercate di comprendere bene il carattere delle vostre parti e di immaginarvi che voi siete quelli che rappresentate* ».

Niente prolissità nel dialogo per isfoggio letterario od altro. Niente verbosità degl'interpreti, a meno che si voglia farlo di proposito ad uso di personaggi rappresentanti un avvocato azzeccagarbugli, un agente di pubblicità, un giornalista, una portinaia, ecc.

Ecco un bel saggio di dialogica drammatica, che ci offre il conte Angelo De Gubernatis (1), togliendolo dalla *Maestrina* di Luigi Morandi:

ROSA — (*seduta a far la calza, vedendo entrare il* CONTE, *si leva in piedi*). Oh ben tornato, signor conte!

CONTE. — Grazie. La maestrina è in casa?

— Nossignore. E' uscita poco fa, per vedere se

---

(1) De Gubernatis A.: *Storia Universale della Letteratura*: Vol. II, Sez. 1 e 2, Florilegio Drammatico (Hoepli, Milano).

può riscuotere lo stipendio di marzo, che ancora non le è stato pagato, e già siamo ai dieci di aprile!

— E perchè questo ritardo?

— Il cassiere dice che non ha quattrini, e che non può pagare. Ma, si figuri! sono una quarantina di lire! Com'è possibile che non le abbia? E poi, se anche non le avesse, dovrebbe trovarle. Ma io scommetterei, che anche questo è un accordellato per far dispetto a quella povera figlia. Gliene fanno, caro signor conte, gliene fanno di tutti i colori!

— E perchè?

— Perchè son bricconi. La maestra, poverina, è un angelo. Ma in questo paese siamo ridotti al punto, che la padrona dispotica di tutto è la serva del signor curato. E costei ha preso a perseguitar la maestra.

— E perchè?

— Non lo indovinerebbe alle mille. Perchè è gelosa del segretario.

— (*maravigliato*). Del segretario?

— Non è cosa da ridere, eh, signor conte? Colei aveva delle pretensioni su quel bel giovinotto!

— Ma dunque, la maestra...?

— No, no. Il segretario, sì, a dirgliela in confidenza, è innamorato...

— (Ah brigante!)

— E' cotto, cotto spolpato, il poverino; ma la maestra...

— (*con premura*). Non gli corrisponde?

— Ecco: non mica che ci abbia avversione: questo non lo credo; ma lei dice sempre, che le maestre non devono fare all'amore, per non dar cattivo esempio alle scolare, e perciò non lo vorrebbe intorno, e gliel'ha fatto capire più volte; ma è come dire al muro: quel povero figlio si sente bruciar dentro, e fa come le mosche, che più le scacciate, e più ci ritornano.

— (E io, imbecille...!)

— Di matrimonio, come forse piacerebbe alla maestra, il segretario non può discorrerne, perchè qui, ora che l'ha preso in uggia la serva, risica di esser cacciato da un momento all'altro; e perciò, come dico, la maestra non gli ha dato mai retta. Lui ha speranza d'ottenere un impiego stabile fuori di qui; dice anzi che glielo farà ottenere vossignoria; ma allora anderà lontano, e la maestra ha forse paura del proverbio: lontan dagli occhi, lontan dal cuore.

— Ha ragione. (A mandarlo lontano, ci penserò io! spedirò sùbito un telegramma al Ministero).

— E poi, quella poverina, tribolata per tutti i versi, deve avere altra voglia che fare all'amore! Per dirne una, senta, signor conte: col freddo straordinario che faceva quest'inverno, non ci fu modo che potesse ottenere un po' di fuoco nella scuola, e dovette intirizzirsi lei e le sue bambine. E ci prese un'infreddatura così forte, che, notte e giorno, tossiva, tossiva... da far pietà a' sassi. Se non è morta, bisogna proprio dire ch'è stato perchè qualche santo in paradiso ce l'abbiamo tutti. E veda: rinfacciato non sia, ma in questi dieci giorni che non le han pagato la mesata, se io non andavo a impegnarmi i coralli, la poverina non avrebbe avuto da sdigiunarsi. Ha inteso a che punto siamo?

— Ma dunque, perchè non ha accettato di venir nel mio casino? Lassù non le sarebbe mancato nulla.

— A dir la verità, non sarebbe stato bene che una ragazza sola... Lei m'intende: sa come sono le male lingue. Anche il segretario ce la sconsigliava.

— (Che caro ragazzo! A me scriveva che aveva fatto di tutto!) Consegnate alla maestra queste cento lire. E' un sussidio che io le ho ottenuto dal Con-

siglio scolastico della provincia. E questa è la lettera del prefetto.

— Dio la benedica! Cascano proprio come il cacio su' maccheroni. (*Mette danaro e lettera sul tavolino da studio*).

6. — Accade assai di frequente che un dialogo drammatico, geniale quanto alla favola, ammirevole quanto alla forma, difetti di un'altra dote del pari assai importante: la convenevolezza.

Occorre infatti nel modo più rigoroso evitare tutto ciò che sappia di maniera e di affettazione, ed inoltre che ad ogni interprete sieno assegnate quelle parole e quelle azioni che si convengono alla condizione del personaggio da esso rappresentato sulla scena. Così sarà usato lo stile umile per gli umili, e per gli altri, a seconda di quella levatura morale ed intellettiva che si vuol loro attribuire, lo stile mediocre o nobile, mentre dello stile sublime ci varremo soltanto nel dialogo di carattere mitologico, epico, sacro, ecc.

Molto opportunamente, a proposito della convenevolezza delle parole e delle azioni, il Vannetti osservò come nella lingua vi sieno delle locuzioni e delle maniere nobili, delle mezzane e delle plebee; delle scherzevoli, delle gravi, delle elevate, delle dimesse, delle ino-

neste, delle vereconde, — e come fra tutte occorra scegliere quelle che s'addicono all'argomento, nonchè al carattere del personaggio che si vuol far agire.

Da sfuggirsi assolutamente lo stile elevato, e magari fiorito, in argomenti semplici e familiari, e parimenti non usare lo stile umile in argomenti trattati da personaggi, che rappresentino condizioni intellettualmente o socialmente superiori.

Anche nello svolgimento il maggior rispetto alla convenevolezza. Che insomma un domestico non parli di psicologia e di letteratura, e che un ambasciatore non tratti di culinaria e di bucato, a meno che non si voglia farlo intenzionalmente per entrare nel satirico e nell'umoristico.

Il carattere di ciascun personaggio deve essere ben spiccato, e nei caratteri dei diversi personaggi deve apparire varietà e bene spesso opposizione fra essi. A ciascun interprete parole ed azioni a lui strettamente adatte, onde recare sulla scena non automi, ma uomini che compiano azioni veramente umane.

Giuseppe Giacosa fu, fra gli autori italiani moderni, maestro della convenevolezza ch'ei raggiunse in grado sommo, conservando a ciascun personaggio singolarmente, dalla prima all'ultima battuta delle sue produzioni, la

più ammirabile uniformità di stile e di carattere.

7. — Il decoro e la decenza, così bistrattati dalla *pochade* d'oltr'Alpe, devono invece essere rispettati da chi abbia serî intenti d'arte e non sia indotto a scrivere pel teatro all'unico scopo di trarne un lucro personale, a ciò giungendo fors'anche coll'uso di parole e maniere scorrette, spesso triviali. Si offendono così le regole più elementari della convenienza, mentre è dovere di ogni buon scrittore — pur rifuggendo da qualsiasi malinteso od esagerato puritanismo — usare parole e maniere oneste e piacevoli, impiegando, se del caso, termini elegantemente sfuggevoli per esprimere pensieri arrischiati o licenziosi, e curando che l'imprecazione, ancorchè necessaria, non incappi nella trivialità.

E' pure cosa assai importante pel teatro che si eviti un eccessivo verismo quando esso non sia strettamente necessario al naturale svolgimento del soggetto prefissosi dall'autore. Del verismo a sproposito si fece a Chester nel 1327 colla rappresentazione del *Mistero di Adamo ed Eva* in cui la prima coppia coniugale peccava ignuda sulla scena.

L'illustre Brieux ha profuso a larghe mani nel suo mirabile lavoro *Les Avariés*, il più nudo verismo: questo, in tal caso, fu il pregio

massimo del lavoro, col quale l'autore si propose di combattere una buona battaglia a favore dell'umanità sofferente; e perchè lo scopo fosse raggiunto colla massima efficacia, fu duopo bandire qualsiasi reticenza o perifrasi.

Per quanto inevitabile un così chiaro svolgimento, Brieux ha voluto far precedere la recitazione della commedia da un'avvertenza che a mo' di prima scena deve essere bandita dal palcoscenico. La riproduciamo, perchè è anche una bella affermazione di principio: « *L'autore e il direttore hanno l'onore di prevenirvi che questa commedia ha per soggetto lo studio della sifilide, nei suoi rapporti col matrimonio. Non contiene alcuno spunto scandaloso, alcuna azione ripugnante, alcuna frase oscena. Può essere ascoltata da tutti indistintamente, presumendo che le donne non abbiano assolutamente bisogno di essere sciocche o ignoranti per essere virtuose* ».

8. — Fu detto che il riso è il sole della vita, e non fu detto a sproposito. Il riso è anche il riposo dello spirito; e se ci poniamo a considerare la vita dei giorni nostri, così febbrilmente vissuta, siamo indotti a ritenere come esso non sia da disprezzarsi quale elemento prezioso di benessere fisico e morale.

Del riso nella fiaba, nella commedia, nella satira, nella novella, nella prosa e nella poe-

sia scrisse assai ed assai bene Tullo Massarani (1).

L'espressione estrinseca delle cause del riso, può chiamarsi freddurismo.

Usati con parsimonia, con tatto e con discernimento, i freddurismi possono figurare opportunamente anche in una produzione seria, quali gradevoli diversivi.

Chi però non ha naturalezza e genialità di spirito comunicativo e misurato, nè spontaneità di critico umorismo sano e festoso non si accinga al teatro ameno. Per la riuscita di un dialogo brillante occorre un'infioritura di trovate e di salacità di buona lega, un nutrito fuoco di fila di *bons mots*, di arguzie, di frizzi bene pensati e meglio applicati, occorre una *verve* gaiamente comica, fatta di graziose assurdità e di giocondità birichine. Altrimenti si incappa nel puerile e nello sciocco, ripetendo per la millesima volta i luoghi comuni apparsi in cento pubblicazioni e ripetuti in mille brigate.

Anche un gesto goffo, un atteggiamento maccheronico, un imbarazzo ingiustificato possono provocare la più viva e spontanea ilarità. Occorre però che in tal caso l'autore sia bene

(1) Massarani T.: *Storia e fisiologia dell'Arte di ridere*, 3 Vol. Hoepli, Milano).

secondato dagli interpreti, i quali devono integrare, colla propria impronta personale, quella riuscita completa della parte loro affidata, che costituisce la *macchietta*.

9. — La satira, col mezzo di un riso amaro, a volte anche comico o grottesco, si propone di svergognare quelle viltà, quelle corruzioni e quelle bassezze, che provocano amarezza e naturale sdegno in ogni persona bennata, ponendo in caricatura tali difetti, pungendone e sferzandone i colpevoli.

Chi vuol fare della satira in teatro, deve avere specialissime attitudini, profonda conoscenza di caratteri e d'ambiente, spontaneità d'ironia e di sarcasmo, maestria di stile e di dialogica.

La satira dev'essere varia di colore, di forza, di audacia, a seconda degli argomenti, dello svolgimento, dei personaggi: dev'esser or grave, or mordace, or bonaria, or superficiale, or profonda, ma sempre, ed in ogni caso, fine ed arguta.

Quando una produzione di carattere satirico non ha un soggetto d'interesse indiscutibile, diremmo quasi palpitante; quando il suo sviluppo dialogico non è tale da lasciar sicuro l'autore che il pubblico possa condividere completamente le conclusioni cui egli vuol giungere, farà assai bene a non arrischiare la

prova scenica. Quella di affrontare il giudizio del pubblico con un soggetto e delle conclusioni azzardate, è cosa da lasciar fare agli autori arrivati, i quali possono qualche volta permettersi il lusso di giuocare d'azzardo.

Occorre tener presente che le esigenze del pubblico sono maggiori per le produzioni di carattere satirico, e ciò è logico, poichè chi si accinge a fare della critica di costumi, di usanze, di sentimenti, deve riconoscere in sè quell'acume profondo di cui solo pochi eletti sono dotati.

10. — Abbiamo sin qui trattato dei precetti attinenti ad una buona letteratura drammatica: conviene ora esaminare — onde poterne valutare tutta l'importanza di rifuggirli — quelli che potrebbero chiamarsi assai propriamente i *barbarismi della sceneggiatura* (artificiosità, anormalità, inverosimiglianza e anacronismo).

L'artificiosità, ovvero artificio evidente nell'intreccio e nello svolgimento scenico, presenta un costante pericolo alla buona riuscita di una produzione drammatica, poichè all'occhio del pubblico non isfuggono i luoghi comuni e gli espedienti della sceneggiatura deficiente. Occorre anche qui evitare tutto quanto possa apparire manierato od infinto.

Interruzioni ed interventi non necessarî, per-

sonaggi che vadano e vengano senza plausibile ragione, all'infuori di quella di spezzare scene prolisse o monotone, sono altrettante cause all'indisposizione del pubblico.

Così al pubblico non persuade la scampanellata troppo provvidenziale, che distoglie la moglie dalla scelta della stoffa per l'abito nuovo, onde permettere al marito di fissare un convegno extra-coniugale colla giovane sartina; come non persuade quel marito che diretto alla stazione, vi giunge a treno già partito, e se ne torna a casa ove scopre un suo giovane ed intraprendente collaboratore fra le braccia della moglie.

Anche i contrasti del drammatico si devono ottenere col minor artificio apparente, altrimenti ciò che vorrebbe essere serio potrebbe diventare grottesco.

11. — Poniamo qui l'anormalità, fra l'artificiosità e l'inverosimiglianza poichè essa ha un po' dell'una e dell'altra.

L'anormalità consiste principalmente:

a) nell'assegnare a personaggi di assai giovane età o di umile stato, parole e maniere logicamente improprie alla loro esperienza, alla loro cultura, ed alla loro condizione;

b) nell'assegnare a personaggi d'importanza maniere e locuzioni puerili o vacue;

c) nell'assegnare al protagonista lo svol-

gimento della sua azione culminante solo alle ultime scene della produzione, senza averne fatto opportunamente emergere il carattere o i sentimenti nelle scene precedenti.

Così non attribuire ad una giovinetta quindicenne pensieri e parole che solo s'addicono ad una sposa, nè affidarle il compito di ricondurre la propria madre — venuta meno alla fede coniugale — sulla via del ravvedimento. Non affidare ad un domestico l'incarico di consigliare il proprio padrone sul modo migliore d'impiegare i suoi capitali. Non permettere che una dama dell'aristocrazia, in piena *soirée*, immemore del proprio *décolleté* e dello strascico, si precipiti a raccogliere un guanto caduto ad un cavaliere, ancorchè tale incidente possa sembrare assai comodo all'autore per mostrare, con una furtiva stretta di mano, che fra i due corre qualche rapporto d'intimità.

Quando il protagonista non appare sin dalle sue prime scene un personaggio d'interesse, il pubblico non può apprezzarne la così detta *scena d'effetto*, la quale è costituita da quel tratto rivelatore, che dà, col battito di poche parole, maggiore evidenza o maggiore commozione allo svolgimento scenico. Invero, avendo troppo trascurato in precedenza di penetrare la figura morale del personaggio, che ragionevolmente aveva ritenuto sino allora di

secondaria importanza, il pubblico non può accogliere benevolmente una soluzione aspra e troppo inaspettata.

Nell'anormalità cadono anche autori di bella fama, e più d'uno illustre v'incappò con incredibile ingenuità. Ciò non toglie che noi dobbiamo egualmente rifuggire da simile errore.

12. — L'inverosimiglianza, che pure costituisce il più grave difetto dell'intreccio e della sceneggiatura, è profusa un po' dappertutto: così nei capolavori, come nei lavori modesti; e il pubblico, forse per un certo spirito innato di contraddizione, pare la sopporti qualche volta assai meglio di altre mende meno gravi.

E' vero tuttavia che l'inverosimiglianza è qualche volta ineluttabile conseguenza della necessità di limitare in poche scene un'azione vasta, assai spesso complessa ed intricata.

Quando si pensi che certi casi della vita reale hanno tutti gli elementi dell'inverosimiglianza, ed inverosimili apparirebbero indubbiamente al pubblico, se riprodotti sulla scena, si è indotti a concludere come nella concezione drammatica si debba mirare a rendere quanto più verosimile, non solo ciò che è parto della nostra fantasia, ma anche ciò che ebbe la sua origine dall'avvento di un fatto della vita reale.

Noi fermamente crediamo che un autore coscienzioso — a costo di sacrificare qualche

scena a lui specialmente cara — debba evitare ogni più lieve inverosimiglianza.

Un don Giovanni, che per giungere — inosservato ai familiari — nella camera dell'amante, si pone a scalare notte tempo una finestra che dà nella strada, a rischio d'esser preso per un malvivente ed ammazzato come un cane, non è creduto. Un soldato di guardia alle carceri, che si lascia sedurre da una detenuta di non morigerati costumi, è creduto così, così, ma non si può credere che, nell'imminenza d'esser scoperto da un superiore, si salvi freddando con due colpi di fucile la donna che fu sua e che incolpa di tentata evasione: ei poteva salvarsi e salvare, incolpando, come fece, sia pure, ma sparando intenzionalmente a vuoto, coll'umano desiderio di lasciarsi ritenere un non scelto tiratore, anzichè farsi così inopportunamente assassino. Così pure non è creduta quella mondana, che dopo aver riconosciuto nel suo cliente ubbriaco, il più temuto e ricercato assassino, durante il sonno di lui esce atterrita e convulsa per far avvertire l'ispettore di polizia della buona preda che l'attende, eppoi, senza un plausibile motivo, chè l'assassino continua a russare, sente in sè ancora quel non poco coraggio necessario a rientrare in camera.

L'assenza dei personaggi dalle scene sia di durata tale da giustificare, almeno con grande

approssimazione, l'azione che sono andati a svolgere. Non permettere a mo' d'esempio, che in pochi minuti un personaggio possa recarsi e far ritorno da un luogo distante parecchi chilometri.

13. — Nell'anacronismo è facile incappare, assai spesso per pura disattenzione, non per ignoranza; specie quando il soggetto si attinga all' antichità od al Medioevo occorre grande oculatezza. Nessun personaggio potrà dire in tali produzioni di esser giunto per strada ferrata, nè di aver ricevuto un dispaccio.

Abituati a vivere in mezzo a cento oggetti ed a conoscerne altrettanti d'uso comune, è assai difficile ricordarsi ad ogni piè sospinto che di tutte quelle cose dobbiamo ignorare l'esistenza dal momento in cui ci accingiamo a condurre la nostra mente parecchi secoli addietro.

Limitatamente ai personaggi principali, sarà opportuno — per le dette produzioni d'epoca — studiare lo stile del tempo, onde conciliare le esigenze dell'odierna letteratura col carattere e lo spirito di quella d' allora, e farne scaturire un lavoro geniale, cui la forma dia maggior pregio e convenevolezza allo svolgimento scenico.

PARTE SECONDA

14. — Il monologo, scena unica sostenuta da un unico attore, è una forma semplice, ma geniale, di recitazione, a soggetto generalmente brillante, sia satirico che umoristico, e assai di rado triste. Più d'una volta un monologo satirico-politico d'attualità creò quasi una fama al suo autore.

Occorre che il valore letterario del monologo sia integrato da una favorevole recitazione, alla quale è affidato in gran parte il successo del lavoro.

Assai pochi sono gli autori che si dedicano al monologo, mentre a parer nostro esso meriterebbe una maggiore diffusione e dovrebbe, in ispecie, essere come il primo passo dell'autore esordiente.

Mentre il monologo, come fine a sè stesso, può interessare e dilettare, il monologo intercalato nelle produzioni dialogiche (soliloquio) va rifuggito con sacro terrore perchè annoia il

pubblico, e non lo persuade, chè infatti nella vita reale si pensa, ma non si parla da soli a soli.

Fu a volte tentato, e con esito soddisfacente, il *monologo mimico* (a soli gesti), di cui Luigi Arnaldo Vassallo ci diede esempio mirabile. Occorre in tal caso speciale ricchezza di gesti e un fine spirito d'osservazione.

15. — Una produzione dialogica, ch'ebbe ne' secoli scorsi la sua diffusione e la sua gloria, fu la così detta *commedia dell' arte* o *a soggetto*, di cui l'autore non dava che una traccia scheletrica (canovaccio), lasciandone lo svolgimento all'improvvisazione degl'interpreti: si trattava, con altre parole, di una trama predisposta dall'autore, intorno alla quale l'interprete doveva svolgere, colorendolo opportunamente, il soggetto abbozzatogli. Come si vede, se da un lato la commedia dell' arte aveva il pregio di far emergere attori di merito, aveva dall' altro il grave inconveniente di permettere, ad attori di mentalità inferiore, di dire assai spesso grosse corbellerie e non raramente lazzi volgari e frasi scurrili. Non rimpiangiamo dunque la commedia d' arte, che trova oggi una modesta applicazione, in forma esclusivamente mimica, nelle rappresentazioni fatte ad uso della riproduzione cinematografica.

Le produzioni dialogiche possono dividersi nei seguenti gruppi, in cui trascuriamo di comprendere le forme d'uso assai trascorso od infrequente.

Primo Gruppo:

Biblica o sacra — che ha soggetto religioso.

Boschereccia, campestre, pastorale, rusticale — che ha per sede dell'azione la campagna o che rappresenta l'amore dei pastori e dei contadini.

Epica o eroica — che mette in iscena re, principi, eroi, ecc.

Greca, medioevale, romana — a seconda dell'epoca in cui si svolge l'azione.

Mitologica — il cui soggetto è attinto alla mitologia.

Storica — che prende dalla storia i suoi principali personaggi.

Storico-sentimentale — che dalla storia prende lo spunto, dando però maggior sviluppo alla manifestazione del sentimento.

Secondo Gruppo:

Episodica — in cui le scene si succedono senza stretto legame fra esse, nè fra esse e l'azione generale.

Filosofica — che si propone di esemplificare sulla scena un principio filosofico.

Giudiziaria — il cui soggetto è attinto alla cronaca giudiziaria.

Patetica — in cui il patetico domina sul comico.

Politica — che dalla politica trae il soggetto, o ad essa ha attinenza.

Psicologica — che si propone di anatomizzare l'anima del protagonista.

Satirica — che colla satira tagliente si propone di svergognare le debolezze umane.

Satirico-sentimentale — come la precedente, ma con satira *scherzosa* o *bonaria* infiorata di morbidezze sentimentali.

Simbolica — che idealizza, col linguaggio figurato, cose e sentimenti.

Terzo Gruppo:

A tesi, civile, lacrimevole, sociale — che si propone di dimostrare l'ingiustizia degli uomini e le deficienze delle leggi, rispetto all'umanità od a certe classi reiette.

D'ambiente — che riproduce il complesso d'un dato ambiente, tratteggiando brevemente la figura dei personaggi.

Di carattere — fondato sullo sviluppo del carattere del protagonista.

Di costumi — che dipinge i costumi di un'epoca o di una classe.

Di genere — semi-ironica, che pone in iscena il lato ridicolo di certe classi e professioni.

D'intreccio — che basa l'interesse sulla complicazione dei fatti rappresentati.

Delle produzioni dialogiche, la sola tragedia deve essere in versi: le altre, si scrivono prevalentemente in prosa.

16. — L'atto unico (che col monologo forma il così detto *teatro minimo*), ebbe maestri e capolavori. Esso dovrebbe essere, dopo il monologo, il nuovo passo dei giovani autori. La sua forma necessariamente sintetica, serrata, pura d'ogni dettaglio non indispensabile, sembra fatta per rivelare chi dal teatro possa ragionevolmente sperare un po' di plauso almeno.

L'atto unico, che può essere commedia, dramma, e a volte tragedia, ha una nomenclatura propria, che ne distingue nettamente lo spirito, assai più che non sia possibile per le produzioni in più atti, le quali bene spesso non si possono propriamente definire, avendo, a mo' d'esempio, una forma da commedia satirica ed una conclusione da tragedia, o non pure un inizio da dramma e una conclusione da *pochade*. La farsa, lo scherzo comico, la

favola, il proverbio, la novella dialogata, la fantasia, la *bluette*, il *calembour* e il *lever de rideau*, costituiscono la famiglia dell'atto unico, cui va aggiunta la produzione d'ambiente, nuda, aspra, spesso verista, non di rado terrificante, che, dal titolo del teatro francese destinato alla riproduzione di scene dei bassifondi parigini, fu detta di tipo *Grand Guignol*.

Questo ultimo genere di produzione, naviga invero nella più evidente inverosimiglianza e artificiosità, spesso accoppiate ad un verismo ributtante; ma se al repertorio di esso non disdegnassero dedicarsi i nostri autori di fama, ne sarebbero meritamente risollevate le sorti, così da creare, di tali atti unici, altrettanti gioielli di psicologia, di filosofia e di satira.

17. — La commedia in più atti — seria, giocosa o mista; a soggetto vero o verosimile — sviluppandosi, al contrario dell'atto unico, in un'azione complessa e completa, deve avere, come il dramma e la tragedia, particolari fini e precisi, e, per quanto possibile, un nesso logico ed evidente fra l'uno e l'altro atto, come le scene fra di esse, onde evitare certi aspri mutamenti, che indispongono gli ascoltatori. E che lo svolgimento, or triste or lieto, sia sempre piano, naturale, conseguente, senza grandi contrasti, nè dibattiti violenti.

18. — Il dramma, la cui grande affinità colla commedia porta spesso ad un inevitabile ibridismo, può definirsi appunto: commedia il cui soggetto non può essere che serio e la soluzione inaspettata ed impressionante.

19. — La tragedia invece — prescindendo dalla veste verseggiata — ha un carattere proprio, ben distinto e definito. Essa ha uno svolgimento grave e luttuoso, eccitando bene spesso anche il terrore, con la catastrofe finale.

Nella tragedia non entrano che personaggi d'elevata condizione, ancorchè moralmente inferiori o malvagi. La tragedia non sopporta personaggi, nè spunti burleschi, sibbene soltanto satirici.

Ai diversi *atti* od *episodi* della tragedia è a volte fatto precedere il *prologo*, allo scopo di meglio chiarire il significato del lavoro, e seguire l'*epilogo*, onde completarne la conclusione.

Prologo ed epilogo (che spesso sono usati anche pel melodramma) non assurgono generalmente all'importanza di un atto, per lo più comprendono una sola scena e assai volte sono in forma di monologo, non sempre recitato dal protagonista.

20. — Fu detto assai giustamente che se il prosatore è artefice, il poeta deve essere artista. Se, dunque, scrivere pel teatro è già improbo in prosa, tanto maggiore sarà in poesia,

occorrendo in tal caso, all'infuori della naturale attitudine a scrivere pel teatro, altrettanta competenza a comporre dei buoni versi, cosa invero assai infrequente, specie ai giorni nostri.

Meglio assai una prosa mediocre ad una poesia non ottima. L'imbarazzo naturale che porta la recitazione di una poesia artificiosa e zoppicante, rischia di trasformare gl'interpreti in automi, con pregiudizio mortale della produzione.

I versi che si pubblicano possono essere semplicemente tiepidi, quelli che si recitano devono avere ispirazione, calore, vibrazione, e possibilmente fascino.

Se togliamo la tragedia (e il *poema eroicomico*, che è satira burlesca di eroi ridicoli) gli autori moderni — anche quelli che hanno date prove non indubbie d'intelletto poetico — mostrano di prediligere, per le proprie produzioni, la forma prosastica, la quale d'altronde, già timidamente apparsa in lavori oscuri, non v'ha ragione perchè non debba applicarsi anche alla tragedia.

La tragedia è maggiormente apprezzabile quando abbia metrica e ritmica uniforme dal primo all'ultimo verso, e le numerose eccezioni verificatesi al riguardo non devonsi ritenere che licenze inopportune, di cui abusarono anche i nostri maggiori.

Begli esempi di poesia drammatica ci offrirono il Tasso, il Manzoni, il Giacosa, come si rivela dai saggi che seguono, tolti rispettivamente dall'*Aminta*, dal *Conte di Carmagnola* e dal *Trionfo d'amore*.

DAFNE. — Oimè! tu vivi;
altri non già.
SILVIA. — Che dici? ti rincresce
forse, ch'io viva sia? M'odii tu tanto?
D. — Mi piace di tua vita; ma mi duole
dell'altrui morte.
S. — E di qual morte intendi?
D. — Della morte di Aminta.
S. — Ahi, com'è morto?
D. — Il come non so dir, nè so dir anco,
s'è ver l'effetto; ma per certo il credo.
S. — Ch'è ciò, che tu mi dici? ed a chi rechi
la cagion di sua morte?
D. — Alla tua morte.
S. — Io non t'intendo.
D. — La dura novella
della tua morte, ch'egli udì, e credette,
avrà porto al meschino il laccio o'l ferro,
od altra cosa tal che l'avrà ucciso.

. . . .

NUNCIO. — Porto l'aspra novella
della morte d'Aminta.
S. — Oimè! che dice?
N. — Il più nobil pastor di queste selve,
che fu così gentil, così leggiadro,
così caro alle Ninfe, ed alle Muse,
ed è morto fanciullo, ahi! di che morte!

. . . .

S. — Oimè, ch'io non ardisco
appressarmi ad udire
quel ch'è pur forza udire; empio mio core,
mio duro alpestre core,
di che, di che paventi?
Vattene incontra pure
a quei coltei pungenti
che costui porta nella lingua e quivi
mostra la tua fierezza.
Pastore, io vengo a parte
di quel dolor, che tu prometti altrui;
che a me ben si conviene,
più che forse non pensi; ed io 'l ricevo
come dovuta cosa. Or tu di lui
non mi sii dunque scarso.
N. — Ninfa, io ti credo bene;
ch'io sentii quel meschino in su la morte
finir la vita sua
col chiamare 'l tuo nome.
D. — Ora comincia omai
questa dolente istoria.
N. — Io era a mezzo 'l colle, ove avea tese
certe mie reti, quando assai vicino
vidi passar Aminta...

Antonietta. — Mio sposo!
Matilde. — Oh padre!
A. — Così ritorni a noi? Questo è il momento
bramato tanto?
Conte. — O misere, sa il cielo
che per voi sole ei m'è tremendo. Avvezzo
io son da lungo a contemplar la morte,
e ad aspettarla. Ah! sol per voi bisogno

ho di coraggio; e voi — voi non vorrete
tormelo, è vero? Allor che Iddio sui buoni
fa cader la sciagura, ei dona ancora
il cor di sostenerla. Ah! pari il vostro
alla sciagura or sia. Godiam di questo
abbracciamento; è un don del cielo anch'esso.
Figlia, tu piangi! e tu consorte!... Ah! quando
ti feci mia, sereni i giorni tuoi
scorreano in pace; io ti chiamai compagna
del mio tristo destin; questo pensiero
mi avvelena il morir. Deh, ch'io non veggia
Quanto per me sei sventurata!

A. — Oh sposo,
de' miei bei dì, tu che li festi, il core
vedimi; io muoio di dolor; ma pure
bramar non posso di non esser tua.

C. — Sposa, il sapea quel che in te perdo, ed ora
non far che troppo il senta.

M. — Oh gli omicidi!

C. — No, mia dolce Matilde; il tristo grido
della vendetta e del rancor non sorga
dall'innocente animo tuo, non turbi
questi istanti; son sacri. E' grande il torto;
ma perdona, e vedrai che in mezzo ai mali
un'altra gioia anco riman. — La morte
il più crudel nemico altro non puote
che accelerarla... Oh! gli uomini non hanno
inventata la morte; ella sarìa
rabbiosa, insopportabile; dal cielo
ella ne viene, e l'accompagna il cielo
con tal conforto, che nè dar nè torre
gli uomini ponno. — Oh, sposa, oh, figlia; udite
le mie parole estreme; amare, il veggio,
vi piombano sul cor; ma un giorno avrete
qualche dolcezza a rammentarle insieme.

Tu, sposa, vivi — il dolor vinci, e vivi;
questa infelice orba non sia del tutto:
fuggi da questa terra, e tosto ai tuoi
la riconduci — ella è lor sangue — ad essi
fosti sì cara un dì; — consorte poscia
del lor nemico, il fosti men; le crude
ire di Stato avverso fean gran tempo
de' Carmagnola e de' Visconti il nome.
Ma tu riedi infelice; il tristo oggetto
dell'odio è tolto; — è un gran piacer la morte.
E tu, tenero fior, tu che fra l'armi
a rallegrare il mio pensier venivi, —
tu chini il capo; — oh! la tempesta rugge
sopra di te — tu tremi, ed al singulto
più non regge il tuo sen — sento sul petto
le tue infocate lacrime cadermi;
e tergerle non posso; a me tu sembri
chieder pietà, Matilde; ah! nulla il padre
può far per te; — ma pei diserti in cielo
v'è un padre, il sai. — Confida in esso, e vivi
ai dì tranquilli se non lieti; ei certo
te li destina. Ah! perchè mai versato
tutto il torrente dell'angoscia avrìa
sul tuo mattin, se non serbasse al resto
tutta la sua pietà? — Vivi, e consola
questa dolente madre. Oh, ch'ella un giorno,
a un degno sposo ti conduca in braccio. —
Gonzaga, io t'offro questa man che spesso
stringesti il dì della battaglia, e quando
dubbii eravam di rivederci a sera.
Vuoi tu stringerla ancora e la tua fede
darmi, che scorta e difensor sarai
di queste donne, in fin che sien rendute
ai lor congiunti?

GONZAGA. — Io tel prometto.

C. — Or sono
contento. E quindi, se tu riedi al campo,
saluta i miei fratelli, e di' lor ch'io
muoio innocente; testimon tu fosti
dell'opre mie, de' miei pensieri, — e il sai
Di' lor che il brando io non macchiai coll'onta
d'un tradimento — io nol macchiai; son io
tradito. — E quando squilleran le trombe,
quando le insegne agiteransi al vento,
dona un pensiero al tuo compagno antico,
e il dì che segue alla battaglia, quando,
sul campo della strage il sacerdote,
fra il suon lugubre, alzi le palme, offrendo
il sacrificio per gli estinti al cielo,
ricorditi di me, che anch'io credea
morir sul campo.

A. — Oh Dio, pietà di noi!

C. — Sposa, Matilde; omai vicina è l'ora;
convien lasciarci — addio.

M. — No, padre...

C. — Ancora
una volta venite a questo seno,
e, per pietà, partite.

A. — Ah no! dovranno
staccarci a forza.

M. — Oh, qual fragor!

A. — Gran Dio!

C. — O Dio pietoso, tu le involi a questo
crudel momento; io ti ringrazio — Amico,
tu le soccorri, a questo infausto loco
le togli; e quando rivedran la luce
di' lor — che nulla da temer più resta.

DIANA. — Chi sei tu che mi parli così ardito linguaggio?
UGO. — Tal che il posso.
D. — Mi sdegnano le tue parole impronte.
U. — E tu chi sei che al cielo levi il gelido fronte
ed all'amor non credi?
D. — L'uomo è oblioso.
U. — E sia;
la suprema dolcezza dell'amor non s'oblìa
D. — Tu mi cerchi nell'anima il mio secreto.
U. — Ascolta:
è una storia terribile.
D. — Narra
U. — Fu già una volta
sulle rive del Reno vaga e nobil donzella,
ma d'animo feroce tanto quanto era bella.
Una torre in rovina al suo maniero allato
sorgea, sopra un macigno selvaggio e dirupato;
così che a grande stento l'uom ne attingea la vetta;
questa il Kinast nomavasi, e la bella era detta
da ognun la fidanzata del Kinast. Chi la mano
ne agognasse, contenderla in arcioni allo strano
rivale e guadagnare la cima avea mestieri.
— Che hai?
D. — Nulla, prosegui.
U. — Un dì, due cavalieri
si offersero alla prova, giovani e belli. Il primo,
di poco tratto asceso, cadde e morì nell'imo;
vide il sommo il secondo e lo giungea d'un passo,
quando sotto l'unghiata zampa si smuove un sasso
e il cavallo barcolla sul mal fermo terreno.
Bel cavalier si aggruppa alla briglia, e col freno
e collo spròn lo regge; ma il cavallo atterrito
sbuffa, freme, vacilla... Un attimo... un ruggito
d'angoscia... e nel profondo fossato del maniero
piombano sfracellati, cavallo e cavaliero.

D. — Triste novella!
U. — Ascolta. Passan più lune, e vana
ogni attesa riesce alla bella inumana.
Ma un dì novo campione si offerisce. La cima
è annebbiata; e frattanto che ritorni la prima
luce, il manier lo accoglie. Vago e forte in aspetto,
di ricche armi vestito e di linguaggio eletto,
peritoso alla bella egli si mostra, ond'ella
agli sguardi sedotta e alla mite favella
la terribile prova perdonargli vorrìa.
Bel cavalier ricusa perdono e cortesia,
e appena in ciel più terso il novo sol risplende,
va, supera la vetta, e vincitor discende
— Tu la mia mano, grida la bella, e la mia fede.
Ed egli: la tua mano? e chi te ne richiede,
crudel? Nè la tua mano, nè l'amor tuo m'alletta.
De' miei morti fratelli qui venni a far vendetta;
tu m'ami, e per me il fiore di tua vita è reciso.
Tal favellò e sdegnoso partissi.
D — Ah! ti ravviso:
Ugo di Monsoprano tu sei, — svelati.
U. — (*getta il mantello ed appare vestito di un ricco costume di cavaliere*). E' vero;
son io.
D. — Tu? Sei tornato? Nè ti prese pensiero
del mio sdegno?
U. — Punisci, tanto il viver mi pesa.
D. — Sei tu! Tu che ritorni a ribadir l'offesa!
Il ciel m'è testimonio, va, che t'avrei cercato
più lontano. Lo stolto! E' tornato! E' tornato!
Dove sono le spade dei tuoi cento scudieri?
Quante milizie hai teco? Se mai ti fa mestieri
spessa cerchia di lance, oggi egli è, nè la bella
corona de' tuoi padri, nè le ricche castella,
nè le tue sconfinate terre qui sono. E' mia

la casa e in salde mura si cinge, e in mia balìa
tu sei... No, no, mentisco invano, invano il fiero
animo si ribella. Non è ver, non è vero.
son codarda; va... t'amo.

U. — Ah!

D. — Lasciami. — Avvilita
assai mi vedi, e ignota m'era la mia ferita.
Or del mio vituperio trionfa e alla tua sposa
reca, trofeo di nozze, quest'anima angosciosa,
e la deridi.

U. — Fola son le mie nozze.

D. — Ah!

U. — Amore
mi radduce.

D. — Tu m'ami?

U. — Quando le tue dimore
mi apparver di lontano, oh tu non sai l'ambascia
che mi assalì.

D. — Tu m'ami! Tu m'ami!

U. — Lascia, lascia
ch'io ti baci la mano, la bianca man; che intera
ti racconti la storia del mio dolor, la misera
mia vita. Tutte l'arti onde il cor si disvia,
tutti gli ammalïanti inganni onde s'oblìa
li ho tentati, ma invano; non fu al mondo un aroma
al mio mal. — Genuflesso al pontefice in Roma
supplicai mi sanasse l'alta virtù dei cieli;
invano; invano in armi affrontai gli infedeli,
non ebbero potenza d'uccidermi, i codardi!
n'ebbi vanto e non pace. Tentai...perchè mi guardi
così? Gli occhi hai lucenti di pianto. Or la tua mano
è mia; sei la mia donna; ti porterò lontano,
lontano, sotto un cielo più azzurro, alla fiorita
terra d'Italia! Dïana, com'è bella la vita!

21. — Forse più d'un lettore nostro, sarà un giorno indotto a scrivere pel teatro di musica, mercè la compilazione del libretto di un melodramma, a soggetto serio (*opera*), o giocoso (*opera comica*); a declamazione interamente musicata (*lirico*), a declamazione musicale, intercalata da recitativi (*misto* o comunemente *operetta*), ed anche su questa esplicazione del teatro drammatico, occorrono quindi alcune parole.

Il melodramma, creato verso il 600 da Rinucciolo (Ottavio Rinuccini), ebbe da Apostolo Zeno un nuovo impulso, e dal Metastasio un completo e felice rinnovamento. Può comprendere la maggiore varietà di versi e di strofe, ciò che offre all'autore una grande libertà di concezione e di sviluppo. Sgraziatamente la maggioranza dei librettisti non addimostra una grande cura nella compilazione dei versi e ne troviamo bene spesso molti zoppicanti, e non pochi veramente compassionevoli. Si ritiene forse che non valga la pena di sforzarsi a fare della buona letteratura, laddove la musica deve avere logicamente il suo imperio: ma così pensando ci si dimentica che è questione di dignità propria e di rispetto al pubblico, quella che deve guidare l'autore ad una sana concezione, accoppiata ad una buona letteratura. E ciò indipendentemente dal fatto della grande

diffusione cui giunsero i nostri migliori libretti d'opera, prova evidente che il pubblico non disdegna la lettura, come fine a se stesso, di quei lavori che abbiano realmente dei meriti letterarî.

Dall'*Attilio Regolo*, melodramma del Metastasio, dal *Mefistofele* (1), melodramma di Arrigo Boito, dalla *Bohême* (1), melodramma moderno di Giacosa e Illica e dalla *Secchia rapita* (1), opera comica mista di Renato Simoni, togliamo i saggi che seguono:

POPOLO. — Regolo resti.
REGOLO. — Regolo resti? Ed io l'ascolto! ed io
creder deggio a me stesso? Una perfidia
si vuol? si vuole in Roma?
si vuol da me? Quai popoli or produce
questo terren? Sì vergognosi voti
chi formò? Chi nudrilli?
Dove sono i nepoti
De' Bruti, de' Fabrizi e de' Camilli?
Regolo resti? Ah, per qual colpa, e quando
meritai l'odio vostro?
LICINIO. — E' il nostro amore
signor, quel che pretende
franger le tue catene.
R. — E senza queste
Regolo che sarà? Queste mi fanno
de' posteri l'esempio,
il rossor de' nemici,
lo splendor della patria; e più non sono,

(1) Edizioni Ricordi - Milano.

se di queste mi privo,
che uno schiavo spergiuro e fuggitivo.
L. — A perfidi giurasti,
giurasti in ceppi, e gli Auguri...
R. — Eh lasciamo
all'Arabo ed al Moro
questi d'infedeltà pretesti indegni;
Roma a' mortali a serbar fede insegni.
L. — Ma che sarà di Roma
se perde il padre suo?
R. — Roma rammenti
che il suo padre è mortal; che al fin vacilla
anch'ei sotto l'acciar; che sente al fine
anch'ei le vene inaridir; che ormai
non può versar per lei
nè sangue, nè sudor; che non gli resta
che finir da Romano. Ah, m'apre il cielo
una splendida via; de' giorni miei
posso l'annoso stame
troncar con lode, e mi volete infame?
No, possibil non è; de' miei Romani
conosco il cor. Da Regolo diverso
pensar non può chi respirò nascendo
l'aure del Campidoglio. Ognun di voi
so che nel cor m'applaude;
so che m'invidia; e che fra' moti ancora
di quel, che l'ingannò, tenero eccesso,
fa' voti al ciel di poter far l'istesso.
Ah non più debolezza. A terra, a terra
quell'armi inopportune; al mio trionfo
più non tardate il corso,
o amici, o figli, o cittadini. Amico,
favor da voi domando;
esorto, cittadin; padre, comando.
Attilia. — (*tra sè*). Oh Dio! Ciascun già l'ubbidisce;

PUBLIO. — (*tra sè*). Oh Dio!
ecco ogni destra inerme.
L. — Ecco sgombro il sentier.
R. — Grazie vi rendo;
propizi Dei; libero è il passo. Ascendi,
Amilcare, alle navi;
io sieguo i passi tui.
AMILCARE. — (*tra sè*). Alfin comincio ad invidiar costui.
R. — Romani, addio. Sieno i congedi estremi
degni di noi. Lode agli Dei, vi lascio
e vi lascio Romani. Ah, conservate
illibato il gran nome; e voi sarete
gli arbitri della terra; e il mondo intero
roman diventerà. Numi custodi
di quest'almo terren, Dee protettrici
della stirpe d'Enea, confido a voi
questo popol d'Eroi; sien vostra cura
questo suol, questi tetti e queste mura;
fate che sempre in esse
la costanza, la fè, la gloria alberghi,
la giustizia, il valore. E, se giammai
minaccia al Campidoglio
Alcun astro maligno influssi rei,
ecco Regolo, o Dei; Regolo solo
sia la vittima vostra; e si consumi
tutta l'ira del ciel sul capo mio,
ma Roma illesa... Ah! qui si piange!.. Addio.
CORO DI ROMANI. — Onor di questa sponda,
padre di Roma, addio.
Degli anni e dell'oblìo
noi trionfiam per te.
Ma troppo costa il vanto;
Roma ti perde intanto
ed ogni età feconda
di Regoli non è.

MARGHERITA. — L'altra notte in fondo al mare
il mio bimbo hanno gettato,
or per farmi delirare
voglion ch'io l'abbia affogato.
L'aura è fredda, il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola via...
In letargico sopore
è mia madre addormentata,
e per colmo dell'orrore
dicon ch'io l'abbia attoscata.
L'aura è fredda, il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola via...

FAUST. — (*fuori del cancello con* MEFISTOFELE). Salvala!

MEFISTOFELE. — E chi la spinse nell'abisso?
Io? o tu? Pur salvarla io vo', se posso,
ecco le chiavi. Dorme il carceriere,
i puledri fatati son già pronti
per la fuga.

(MEFISTOFELE *porge a* FAUST *un mazzo di chiavi ed esce.* FAUST *apre il cancello ed entra in carcere*).

MAR. — Son essi... eccoli... aita!
Dura cosa è il morire...

F. — Pace... pace.
Io son un che ti salva.

MAR. — (*affannosa*). Un uom... tu sei...
di carità... l'abbi per me...

F. — Silenzio,
Margherita.

MAR. — Tu?! cielo! ah! parla! parla!
I miei dolori dove son... le ambascie?

La prigion?... le catene?... ha tu mi salvi?
Tu m'hai salvata!... ecco, la strada è questa
dov'io ti vidi per la prima volta...
Ecco il giardin di Marta...

F. — Ah! vieni... vieni.

Mar. — Resta ancor... resta ancor...

F. — T'affretta, o a prezzo
tremendo pagherem l'incauto indugio.

Mar. — Non mi baci? le tue labbra son gelo...
che festi del tuo amor?...

F. — Ah cessa; cessa.

Mar. — Tu mi togli pietoso alle catene,
e non rifuggi inorridito? e ignori
chi tu salvi, o pietoso?... ho avvelenata
la mia povera madre ed ho affogato
il fantolino mio... qua la tua mano...
vien... vo' narrarti il tetro ordin di tombe
che doman scaverai... là fra le zolle
più verdeggianti... stenderai mia madre
dov'è più vago il cimiter... discosto...
ma pur vicino... scaverai la mia...
la mia povera fossa... e il mio bambino
poserà sul mio sen.

F. — Deh! ti scongiuro,
fuggiam.

Mar. — No. Sta l'inferno a quella porta.
Deh! perchè fuggi? — perchè non t'arresti?
Non ti posso seguir... e poi... la vita
per me è dolore; che far sulla terra?
Mendicare il mio pane a frusto a frusto
dovrò colla coscienza paürosa
de' miei peccati.

F. — In me figgi lo sguardo!
Odi la voce dell'amor che prega!
Vieni... fuggiam.

MAR. — Ah! sì, fuggiam... già sogno
un incantato asil di pace, dove
soavemente uniti ognor vivremo.

---

(1) MARCELLO. — (*esce dal Cabaret e con sorpresa vede Mimì*). Mimì?!
MIMI. — Son io. Speravo di trovarvi qui.
MAR. — E' ver, siam qui da un mese
di quell'oste alle spese.
Musetta insegna il canto ai passeggieri
io pingo quei guerrieri
sulla facciata.
M. — (*tossisce*).
MAR. — E' freddo. Entrate.
M. — C'è
Rodolfo?
MAR. — Sì.
M. — Non posso entrar.
MAR. — (*sorpreso*). Perchè?
M. — (*scoppia in pianto*). O buon Marcello, aiuto!
MAR. — Cos'è avvenuto?
M. — Rodolfo m'ama. Rodolfo si strugge
di gelosia e mi fugge.
Un passo, un detto,
un vezzo, un fior lo mettono in sospetto...

---

(1) A orecchi assai fini, in fatto di letteratura, qualche locuzione della *Bohème* potrà sembrare impura; è quindi necessario ripetere col Murger che il *Bohème* ha un suo gergo speciale che è l'inferno della retorica e il paradiso dell'arbitrio.

onde corrucci ed ire.
Talor la notte fingo di dormire
e in me lo sento fiso
spiarmi i sogni in viso.
Mi grida ad ogni istante:
Non fai per me, prenditi un altro amante.
In lui parla il rovello;
lo so, ma che rispondergli, Marcello?

MAR. — Quando s'è come voi l'amor si beve
a sorsi e non si vive in compagnia.
Io son lieve a Musetta ed ella è lieve
a me perchè ci amiamo in allegria...
Canti e risa, ecco il fiore
di un giovanile amore.

M. — Dite bene. Dividerci conviene.
Aiutateci voi; noi s'è provato
più volte invan. Quando tutto è deciso
se ci guardiamo in viso
ogni savio pensiero è fiaccato.
Da sera a giorno e d'oggi alla dimane
s'indugia la partenza e si rimane.
Fate voi per il meglio.

MAR. — Sta bene, ora lo sveglio.

M. — Dorme?

MAR. — E' piombato qui
senza dir che si fosse
un'ora avanti l'alba e si assopì
sopra una panca. (*va presso alla finestra e fa cenno a Mimì di guardare*).
Guardate.

M. — (*tossisce*).

MAR. — Che tosse!

M. — Da ieri ho l'ossa rotte.
Fuggì da me stanotte

dicendomi: E' finita.
A giorno sono uscita
e me ne corsi a questa
volta.

MAR. — (*osservando* RODOLFO *nell'interno del Cabaret*).
Si desta...
s'alza, mi cerca... viene.

M. — Ch'ei non mi veda.

MAR. — Ebbene,
meglio è che rincasiate...
Mimì... per carità
non fate scene qua! (*spinge dolcemente* MIMI *verso l'angolo del Cabaret di dove però quasi subito sporge curiosa la testa.* MARCELLO *corre incontro a* RODOLFO).

RODOLFO. — Marcello. Finalmente!
Qui niun ci sente.
Io voglio separarmi da Mimì.

MAR. — Sei volubile così?

R. — Già un'altra volta credetti che morto
fosse il mio cuor,
ma di quegli occhi azzurri allo splendor
esso è risorto.
Ora il tedio l'assale...

MAR. — E gli vuoi rinnovare il funerale?

M. — (*viene a nascondersi dietro un platano*).

R. — (*con dolore*). Per sempre!

MAR. — Cambia metro.
Dei pazzi è l'amor tetro
che lacrime distilla.
Se non ride e sfavilla
l'amore è fiacco e roco.
Tu sei geloso.

R. — Un poco.

MAR. — Collerico, lunatico, imbevuto
di pregiudizi, noioso, cocciuto!
M. — (*fra sè*). Or lo fa incollerire! Me poveretta!
R. — E Mimì è una civetta
che frascheggia con tutti. Un moscardino
di Viscontino
le fa l'occhio di triglia. Ella sgonnella
e scopre la caviglia
con un far promettente e lusinghiero.
MAR. — Lo devo dir? Non mi sembri sincero.
R. — Ebben, no, non lo sono. Invan nascondo
la mia vera tortura.
Amo Mimì sovra ogni cosa al mondo,
ma ho paura, ho paura.

R.	MAR.	M.
Mimì è tanto malata	*(sorpreso).*	*(sorpresa).*
ogni dì più declina.		
La povera piccina		
è condannata.	Mimì?	Che vuol dire?
Una terribil tosse		
l'esil petto le scuote		
e già le smunte gote	*(commosso).*	
di sangue ha rosse...	Povera Mimì!	Ahimè, morire?!
La mia stanza è una tana		
squallida... il fuoco ho spento		
V'entra e l'aggira il vento		
di tramontana.	Che far dunque?	E' finita!...
Essa canta e sorride		
e me il rimorso assale.		
Me cagione del fatale		*(angosciata).*
mal che l'uccide.		O mia vita!
Mimì di serra è fiore.		
Povertà l'ha sfiorita,		
per ritornarla in vita		
non basta amore.		

(la tosse e i singhiozzi violenti rivelano la presenza di MIMI).

CONTESSA DI CULAGNA (*entra seguita da* ROSA — *sua damigella e da* GIGLIO — *suo donzello, e va a buttare le braccia al collo di* TITTA — *capo di milizie*). Oh, amore!

TITTA. — Ah, pietà! Pietà signora contessa! Aspettate.

C. — Così mi accogli? E mi pare che tu sia vergognoso e temente! Non ti piaccio io? (*irritandosi*). Orsù, orsù, la Contessa di Culagna non comanda due volte. Ecco, vedi? Ho le braccia aperte!

T. — Io sono il vostro minimo servo, ma sospendete per un poco: lasciate che assapori tutta l'amarezza della mia vergogna. Ecco, la neve sta per perdere il suo candore...

ROSA e GIGLIO (*dietro le spalle della signora si baciano. Al rumore dei baci* TITTA *dà un grido*).

T. — Oh, mi avete baciato! E' male! male! male!

C. — Sciocco, non t'ho baciato! Sono quei due là che appena si svagola via con l'occhio da loro, si succian le labbra! (*Va verso i ragazzi collo scudiscio alzato*). Finitela ragazzi, non vedete che il messere, per vergogna, è divenuto quasi che morto?

T. — Potevate lasciarli a casa, e risparmiarmi una vista che mi offende.

C. — Oh! senti Titta: tu sciupi in parole inutili un tempo prezioso. Guardami ch'io ti guardo. Sei bello, sono bella, ci amiamo. Godiamo delicatamente queste ore. Dammi la mano. (*Afferra una mano di* TITTA).

T. — Giuratemi almeno che mi amate.

C. — Sangue di sacripante, lo sai che t'amo. Sono qui per quello. T'amo, t'amo, testardo!

T. — Ah! sì, voi donne dite tutte così. Elle son grandi parole, prima,; ma poi quando un giovane in sul fior della primavera vi ha creduto, si è

perduto, si è rovinato, lo lasciate svergognato e gramo nel mezzo di una strada, talvolta anche con dei poveri figli innocenti.

C. — A sentire questa tua mano forte e tiepida, più mi s'affondan nel core le pungenti quadrella d'amore.

T. — Voi vi trastullate de' miei strazi! Ah! Pensate che sono orfano, che non ho una madre che mi abbia preparato con consigli prudenti a questo passo, il primo.

C. — (*con un grido*). Il primo?

T. — Ti faccio orrore, eh? .

C. — Ti adoro e ti capisco. Oh! come ti capisco! Mi fai pensare al giorno delle mie nozze. Anch'io stavo come ismemorata al par di te. Mi sembra ieri, rivedo la stanza, il letto... Ah!

Nel buio, la stanza fatale,
nel buio più nero era immersa;
parevami d'essere spersa
nel talamo monumentale!
E come la timida agnella
che aspetta del torvo beccaio,
tremando, la lama d'acciaio;
morivo d'angoscia e d'orror!
Ma in fondo alla paura
tremenda che sentivo,
c'era un punto interrogativo
una certa curiosità...
Avrei voluto fuggire,
avrei voluto restare!
Ma la voglia d'imparare
fu maggior della viltà!
Il conte s'appressa! Repente
mi balza vicino, m'abbraccia!

Mi pare una belva furente...
Mi copro, arrossendo, la faccia!
E lui mi sussurra: « Carina
sei fina, sei bianca, sei bella,
hai fulgidi raggi di stella,
sei nata per fare l'amor ».
Le pallide guancie m'inonda
un pianto di bimba innocente;
su me già smarrita e languente
si stende la notte profonda!
Ma devo però confessarlo:
l'agnella, alla vita tornata,
al rude beccaio fu grata,
sorrise del vano timor!
In fondo alla paura,
che ti fa tanto schivo,
c'è un punto interrogativo
una certa curiosità...
Lo so, vorresti fuggire,
lo so, vorresti restare!
Ma la voglia di imparare
è maggior della viltà!

T. — Ah! mi par d'esser stato io, in quel punto, a sentirvi parlare! Lasciatemi tornare alla mia stanza di fanciullo, a dormirvi sonni innocenti...

C. — Oh, mai. Sei mio. Sei la mia preda.

T. — Mi sento mancare, non mi reggo più!

C. — Su! su! ascoltami e lasciati baciare. (*stringe a sé* TITTA, *che prima resiste e poi si abbandona fra le braccia della* CONTESSA).

Oh! mio ben son di baci assetata
or tu ai baci non esser restio,
siam qui soli, ti tengo, sei mio,
prigioniero tu sei dell'amor!

Bocca tumida, florida e fresca.
non contar, non contare i miei baci,
li assapora nell'intimo e taci,
e goloso domandane ancor!

T. — Non mi nego più signora,
fa di me quel che ti piace!
O mia bella dama audace,
vinci, abbatti il mio timor.
Tu che bruci, deh! m'accendi
mi disciogli il cor gelato
tutto un trillo è il molle prato,
tutto incenso sono i fior!

C. — Stringi, stringi, deh! baciami ancora!

T. — Sa di rosa, mio ben, la tua bocca.

A DUE. — La delizia che in cor mi trabocca,
ah morire, morire mi fa' (*entrano abbracciati nell'osteria*).

22. — Chi s'accinge a scrivere versi, può avere tutta l'ispirazione e la versatilità necessarie, ma ignorare, od aver scordato, l'accentuazione di alcun verso, sicchè non crediamo errare richiamando qui brevemente metrica e ritmica della poesia italiana. Come è noto il dittongo in mezzo al verso vale una sillaba, ed in fine ne conta due; la parola tronca in fine di verso vale una sillaba di più, e quella sdrucciola una di meno.

Endecasillabo — undici sillabe e tre accenti sulla quarta, sull'ottava e sulla decima o sulla quarta, settima e decima, oppure due accenti, sulla sesta e sulla decima;

Decasillabo — dieci sillabe e tre accenti, sulla terza, sesta e nona;

Novenario — nove sillabe con tre accenti, sulla seconda, quinta e ottava, o quarta, sesta e ottava, o terza, sesta e ottava, o terza, settima e ottava, oppure due accenti sulla terza e ottava, o quarta e ottava;

Ottonario — otto sillabe e due accenti, sulla terza e settima;

Settenario — sette sillabe, due accenti, l'uno su una delle quattro prime sillabe, l'altro sulla sesta;

Senario — sei sillabe e due accenti, sulla seconda e quinta;

Quinario — cinque sillabe e due accenti, sulla prima o seconda e quarta, oppure un accento unico sulla quarta;

Quaternario — quattro sillabe ed un accento sulla terza, pari a mezzo ottonario;

Trinario — tre sillabe e un accento sulla seconda, pari a mezzo senario.

Abbiamo ancora:

il *verso martelliano* o *alessandrino* coll'accoppiamento di due settenari:

il *verso manzoniano* coll'accoppiamento di due senari;

l'*endecasillabo catulliano* coll' accoppiamento di due quinari, di cui il primo sdrucciolo.

Solo gli endecasillabi possono essere sciolti.

e cioè non rimati. I versi rimati si raggruppano in *stanze*, se endecasillabi o decasillabi, ed in *strofe* gli altri. Stanze e strofe, a seconda del numero dei versi, si distinguono come segue:

Ottava — otto versi, rimati i primi sei alternativamente e gli ultimi due fra loro;

Sestina — sei versi, rimati i primi quattro alternativamente e gli ultimi due fra loro;

Quartina — quattro versi, rimati alternativamente, oppure il primo col quarto ed il secondo col terzo;

Terzina — tre versi, rimato il primo col terzo ed il secondo col primo della terzina seguente;

Distico — due versi, rimati fra loro.

PARTE TERZA

23. — Quando un autore ha elaborato nella sua fantasia la favola della produzione, quando l'ha rivestita di forma letteraria, ei non ha compiuto che metà del suo lavoro. Il copione deve essere sottoposto ad uno scrupoloso esame di analisi e di revisione, onde intercalare la dialogica colla precisa descrizione del gesto con cui gli interpreti devono accompagnare e colorire la recitazione.

La coreografia è indubbiamente una grande risorsa del teatro, perciò il gesto è indispensabile sia quanto più vero, naturale e consono alle parole ed all'azione di cui è complemento.

Non bisogna esagerare nella descrizione di certi gesti, troppo evidenti ed indispensabili, quasicchè agli interpreti non fosse già necessariamente richiesta una certa dote di osservazione e di raziocinio, nè lesinare, in ispecie laddove un gesto può mutare l'espressione e non di rado anche la portata di una stessa frase. Grande scoglio sta nel non esagerare le pose, cercando la naturalezza anche quando

trattasi di personaggi storici di cui non è giunto sino a noi il ritratto morale. Il gesto deve essere armonico, onde rendere naturale anche ciò che necessariamente è convenzionale. L'umanità vera manifesta i suoi dolori e le sue gioie con un grido, talvolta con un gesto, coll'espressione del viso; a volte poi col silenzio.

Questa descrizione di gesti ed altro che andremo esponendo, costituiscono quella tecnica scenica o *sceneggiatura*, in cui è indispensabile sia profondo ed esperto ogni autore drammatico, sia pure esordiente.

Non bisogna dimenticare che l'attore crea dove l'autore ha creato; che l'attore può rendere con maggiore evidenza qualche tratto oscuro, può rivestire alcuni particolari che l'autore avesse trascurati, ma non creare.

24. — I diversi periodi di tempo, o cambiamenti di luogo, o avvenimenti salienti di una produzione drammatica, costituiscono altrettanti *atti*, i quali a lor volta si suddividono in *scene*.

Le produzioni moderne si vanno sempre più contenendo in limiti modesti di atti e di scene, ed in generale esse constano oggi di tre o quattro atti. *La morte del re di Svezia* ed i *Misteri medioevali*, rappresentazioni che duravano rispettivamente dodici giorni la prima, ed una intiera quaresima la seconda, hanno fortuna-

tamente fatto il loro tempo. Come ultimo retaggio di simili produzioni non è rimasto in vita che il *Wallenstein* di Schiller, il quale viene rappresentato ancora in Germania, in tre sere consecutive.

Le scene si distinguono fra esse dall'intervento di nuovi personaggi.

Conviene tenere sempre presente che la razionale divisione delle scene ha una grandissima portata pratica e deve essere fatta con nesso logico e conseguente, onde risulti evidente al direttore di scena ed ai suoi collaboratori, non ultimo il buttafuori.

Mentre il succedersi delle scene avviene di regola, come detto, per l'*intervento* di nuovi personaggi, conviene a volte iniziare una nuova scena anche per l'*uscita* di alcuni di essi, quando quelli rimasti debbano svolgere una così detta azione d'effetto.

Per l'intervento breve, o di poco conto, di un domestico, di un medico, di un ispettore di polizia, ecc., non occorrerà creare apposita scena, bensì basterà che in capo alla scena, nell'elencazione dei personaggi che in essa agiranno, si aggiunga: « *Domestico* per breve momento », « *Medico* a tempo », « *Ispettore* in fine », ecc., e se l'azione di questi finirà prima del termine della scena, si designerà la loro scomparsa col solito *via* o *esce*.

Le locuzioni pronunciate sottovoce, si denotano scrivendole fra parentesi, o, assai più chiaramente, facendole precedere dalle parole *tra sè*.

Ad uso di quei lettori, che desiderassero un esempio pratico di sceneggiatura, abbiamo fatto posto in Appendice ad una nostra breve produzione.

25. — Gl'interpreti dei lavori teatrali si distinguono in personaggi e comparse: delle seconde non è il caso di occuparsi estesamente, poichè, non essendo esse tenute a recitare, ma semplicemente a rappresentare coreograficamente una folla, delle guardie, delle milizie, ecc., la loro parte può essere sostenuta da chiunque. Ciò non toglie che anche la comparsa debba essere convenientemente istruita nella sua parte; una pàpera troppo evidente può provocare un'inopportuna ilarità, quando forse l'azione richiederebbe il più funebre degli svolgimenti.

Nella creazione dei personaggi e nell'attribuzione delle singole parti, occorre procedere con parsimonia grandissima per non caricare eccessivamente, o inopportunamente le attribuzioni di ciascuno. Solo al protagonista può affidarsi — non di rado ciò è necessario — una parte di speciale fatica. Agli altri interpreti no, onde essi, risultando inferiori in di lui confronto, ne facciano quanto più emergere il ritratto

psicologico che l'autore intende attribuirgli. Per necessità inerenti alla compagine delle compagnie drammatiche, le quali generalmente, quantunque primarie, non possono disporre di numerosi elementi di spalla, evitare, ove non sia indispensabile, la creazione di troppe parti d'importanza. E per l'estetica d'assieme, evitare che fra i personaggi vi sia eccessiva preponderanza dell'uno o dell'altro sesso.

L'elenco dei personaggi può essere *nominativo* od *impersonale.* Dicesi nominativo quando l'autore designa i personaggi col proprio nome, reale od inventato, facendolo seguire dall'indicazione dell'età, della condizione o professione e del rapporto di parentela od altro esistente fra i diversi personaggi; e impersonale quando i personaggi sono designati unicamente coll'indicazione della condizione a loro attribuita dall'autore.

Esempio:

Elenco nominativo.

Andrea Pisani — 50 anni — commerciante.
Maria — 45 anni — sua moglie.
Lidia — 25 anni } loro figlie.
Amelia — 20 anni }
Arnaldo Giordani — 32 anni — avvocato.
Marta — 23 anni — domestica.

Elenco impersonale.

Un Padre.
Una Madre.
Una Figlia.
Altra figlia.
Un Giovane Avvocato.
Una Domestica.

Quando havvi gran numero di personaggi, sì da verificarsi il caso che parecchi di essi agiscano solo in alcuno degli atti, la elencazione sarà divisa in gruppi corrispondenti ad altrettanti atti.

E' buona norma evitare che all'ultimo atto od alle scene finali si sveli un nuovo personaggio, a meno che la sua rivelazione appunto, costituisca una voluta scena d'effetto.

Anche l'indicazione del luogo e dell'epoca in cui l'azione si svolge deve essere indicata singolarmente per ogni atto, quando fra l'uno e l'altro di essi vi sia diversità di luogo e di epoca.

Il nome dei personaggi, nel corpo del dialogo, può essere posto a sinistra del discorso o superiormente in mezzo alla pagina. Pei lavori destinati alla rappresentazione la seconda forma è indiscutibilmente la migliore, mentre quando la produzione sarà passata alle stampe,

e ragioni tecniche di spazio lo consigliassero, si applicherà la prima.

26. — Scenari, ammobiliamenti, addobbi, costumi e truccatura, debbono essere cura di scenografo, di mobiliere, di vestiarista e di parrucchiere. Ciò non toglie che l'autore coscienzioso — così come il pittore che giustamente si preoccupa di far incorniciare il proprio lavoro in modo consono e conveniente — debba recare il suo valido sussidio ai suddetti artefici, cui, pur valenti, può sfuggire, per ignoranza o disattenzione, qualche particolare di seria importanza. Specie quando trattasi di riprodurre azioni d'altre epoche la competenza dell'autore — che dev'essere frutto di profonde e scrupolose ricerche — non può assolutamente mancare.

Ai nostri lettori, i quali forse ignorano le grandi risorse che offre la truccatura fatta con arte, suggeriamo la recente pubblicazione del Dalla Brida (1), che ci mostra le mirabili trasformazioni ottenibili col crespo, le ciprie ed i pastelli.

Ogni atto dovrà essere preceduto dalla descrizione dello scenario e dell'ammobiliamento indispensabile allo svolgimento dell'azione: spet-

---

(1) Dalla Brida E.: *La truccatura teatrale* (Tipografia Edit. del Comitato Diocesano, Trento).

terà al discernimento ed al gusto del mobiliere completare con altre suppellettili l'addobbo d'assieme, onde creare un ambiente quanto più possibilmente conforme a quello che l'autore intende ottenere.

Nelle produzioni dei tempi trascorsi, avveniva assai spesso il cambiamento di scenario a sipario levato (*quadri*), ma il teatro moderno ha giustamente limitato tali ostici mutamenti alle produzioni di carattere melodrammatico.

La rigida osservanza nella riproduzione dei costumi propri dell'epoca o della regione cui si riferisce l'azione, può subire a volte qualche strappo non inopportuno. Così pure un prete ribelle, ancorchè abbia, nella realità storica, gettata la tunica alle ortiche, potrà conservarla, nella riproduzione scenica, anche dopo l'avvenuta abiura, e ciò allo scopo di conservare al personaggio quella esteriorità coreografica senza la quale è più difficile ei mantenga l'uniformità psichica del suo carattere. Un cospiratore od un patriota avranno preferibilmente veste marziale, ed un cavaliere medioevale non devesi rappresentare sulle tavole del palcoscenico che in costume del tempo, ancorchè svolgesse la sua azione fra le pareti di una camera da letto: in veste da camera egli urterebbe il sentimento e l'estetica, pur ammettendo che quell'abbigliamento, in quel

luogo, dovrebbesi ritenere il più logico e naturale.

27. — Improprietà e anacronismi, anche nella parte coreografica, sono da sfuggirsi con cura speciale, e l'autore dovrà attentamente vegliare che non gli sfugga di far avvenire una scena di seduzione in uno studio notarile, in pieno giorno, ove è supponibile che l'andirivieni sia continuo; nè di far entrare in iscena, in pieno agosto, un personaggio con tanto di pelliccia, ed infine che in un salotto da lavoro medioevale non figuri una macchina da cucire.

28. — Il numero degli atti, delle scene e dei personaggi dev'esser ridotto al solo utile, cioè poco più dell'indispensabile. Conviene sfrondare il superfluo, onde non accada che un inutile fardello di dialogica deprima la snellezza dell'azione e dello svolgimento, nè che l'esuberanza dei personaggi costringa di vedere alcuno di essi vagare inoperoso e imbarazzato fra le scene.

A mo' d'esempio, vediamo un po', insieme col lettore, in qual modo potremmo stabilire il numero degli atti, delle scene e dei personaggi di una produzione, che avesse il soggetto seguente:

« Una giovane donna di modesta condizione, resa madre e quindi abbandonata, cullandosi nella speranza che il seduttore abbia un giorno di ravvedimento, si accinge intanto a sacrifici

d'ogni sorta per provvedere al sostentamento suo e del figlioletto, che, non abbondantemente nutrito, cresce esile e sofferente. La donna viene a sapere che l'amante — avvocato — si è ammogliato da pochi giorni. Disperata, decide di sollevare uno scandalo qualora l'avvocato non pensi a tenere presso di sè la sua creatura quinquenne, che un'ulteriore vita di stenti condurrebbe inevitabilmente alla tomba ».

Ci rendiamo subito conto come l'atto unico si presti benissimo ad un chiaro e completo svolgimento del soggetto, e come i personaggi potrebbero essere cinque: gli sposi, la tradita, il bimbo, un domestico.

Vediamo ora la divisione delle scene, il cui numero non si può stabilire senz'altro a priori, bensì rilevasi dopo avvenuta la spezzatura episodica dell'azione, la quale spezzatura forma anche la traccia dello svo'gimento cui l'autore s'attiene.

Scena I. — Gli sposi, in un colloquio fatto di dolcezze e di affettuosità, accennano alla felicità raggiunta col loro recentissimo matrimonio. L'avvocato si ritira quindi nel suo studio.

Scena II. — Il domestico introduce la tradita col bimbo, e la signora, sentito che quella

vuol conferire personalmente coll'avvocato, lo fa chiamare, dopo di che si ritira, alquanto insospettita dal contegno misterioso della visitatrice.

SCENA III. — Scena d'effetto, con sdegno dell'avvocato per la visita importuna e reazione or supplichevole ed or vibrante della tradita, la quale più nulla ormai chiede per sè, e solo un pane sufficiente e delle cure affettuose pel figlio di lui.

SCENA IV. — La moglie dell'avvocato, che le voci concitate dei due ha indotto ad origliare, interviene fra i contendenti e, pur annientata dalla notizia della realtà, dà prova di un animo eletto e superiore, invitando il marito a compiere quel dovere che gli viene ricordato, purtroppo non ingiustamente.

Complessivamente quattro scene, il cui sviluppo è più che sufficiente al soggetto ed all'azione.

29. — *Il titolo:* ecco un problema. Esso dovrebbe, nella sua concisione, prospettare il soggetto della produzione od estrinsecarne lo scopo; a ciò aggiungasi la giusta preoccupazione di non cadere nel comune o nel puerile. e si potrà di leggieri persuadersi come la scelta,

o meglio la creazione del titolo, non sia davvero la più facil cosa. Anche il gusto del pubblico ha le sue giuste esigenze, ed un titolo infelice od ostico può anche costituire il primo passo verso l'insuccesso.

Così, ad esempio, un titolo, che potrebbe convenientemente adattarsi all'atto unico che insieme al lettore abbiamo abbozzato nel capoverso precedente, sarebbe : « *Il suo diritto* », *suo* del bimbo innocente, il quale non è giusto debba scontare nell' indigenza, una colpa del padre benestante.

Molte volte l'autore ha pensato al titolo, prima ancora che la sua fantasia abbia concepito interamente il soggetto, ma altrettante volte il titolo, pensato e scritto sul frontispizio del primo copione, a lavoro ultimato ha compiuto una vera e propria metamorfosi.

Un titolo suggestivo, specie se attinto al linguaggio figurato, è certamente quanto di meglio l'autore possa desiderare, ma se la ricerca di esso gli riesce difficile, s'attenga al modesto, onde non correre il rischio di fare inciampo nello stravagante o nell'illogico. Dare per titolo alla produzione il nome del protagonista, è consuetudine assai diffusa, la quale peraltro ha il grande merito di poter togliere l'autore dal più serio degl'imbarazzi.

30. — *Come farmi rappresentare?*: ecco l'altro

e più grave problema, la cui soluzione non può essere, nè facile, nè sollecita al giovane autore.

La via più breve per giungere alla rappresentazione di un lavoro teatrale è indubbiamente quella di rivolgersi direttamente ad un capocomico, la composizione della cui compagnia ci sembri adatta alla riproduzione scenica del lavoro. Sfortunatamente però i capocomici — assillati dagli autori arrivati, il cui notorio valore li trova favorevolmente disposti alla rappresentazione dei loro lavori — serbano agli esordienti un perentorio, spesso aprioristico e quasi costante rifiuto, a prendere visione degli offerti copioni.

Attendiamo dunque che la desiderata condizione di autori arrivati ci permetta di trattare direttamente coi capicomici, ed intanto scegliamo la via più lunga, che d'altronde non è per questo la meno simpatica, prendendo parte ai concorsi drammatici che vengono di quando in quando banditi da Società, giornali teatrali, capocomici, ecc., o meglio ancora sottoponendo le nostre produzioni al giudizio della Commissione di Lettura (funzionante in permanenza presso la Società Italiana degli Autori di Milano), il cui Regolamento riproduciamo integralmente in Appendice.

Sulle difficoltà di farsi rappresentare e le

peripezie che devono traversare autori e produzioni, lasciamo ad altri di scrivere quello che sarebbe il più interessante dei libri, e che potrebbe intitolarsi: *Storia dei copioni*.

Ecco come Flaubert tracciava la storia di un suo copione:

« 1. Marc Fournier ha rifiutato di leggere il mio lavoro col pretesto che io ero incapace di scrivere pel teatro; 2. Gustavo Claudin me l'ha domandato per Noriac, direttore delle *Variétés*. Entusiasmo del detto Noriac che ha dichiarato di volerlo mettere immediatamente a studio. Silenzio di sei mesi, alla fine dei quali non potei riavere il mio manoscritto che con una insistenza veramente brutale; 3. Il lavoro è stato in mano a Hostein, direttore dello *Châtelet*, che, ventiquattro ore dopo averlo ricevuto, ha mandato il servo con questo messaggio: « Il signor Hostein mi ha detto di dire al signor Flaubert che assolutamente non è la cosa di cui aveva bisogno »; 4. Un direttore della *Gaité* mi ha udito leggere il lavoro in casa mia e mi ha espressa la sua ammirazione, ma non ho saputo più nulla di lui; 5. Il lavoro mi è stato poi domandato da un altro direttore della *Gaité*, che l'ha tenuto tre mesi e poi me l'ha rimandato con disprezzo; 6. Raffaele Félix l'ha udito leggere dall'editore Lévy e mi ha proposto di rappresentarlo, ma vi ha improvvi-

samente rinunciato perchè si è ricordato che doveva rappresentare *Lucrèce;* 7. L'anno scorso, ancora, il direttore della *Gaité* ha tenuto il manoscritto una settimana e mi ha dato poi la stessa risposta de' suoi colleghi; 8. Questo inverno *La Revue Française* ha rifiutato di pubblicarlo ».

Giulio Claretie ricorda l'emozione provata nel comunicare al vecchio Meilhac che non poteva accettare una delle sue ultime commedie. Meilhac, sgomento, balbettava: « E' proprio finita ! » e Claretie, non potendo reggere al quadro straziante di Meilhac rosso, congestionato, semisvenuto, ritornò sulla decisione accettando il lavoro.

E' assai frequente il caso di capocomici, che dietro le vive insistenze degli autori, finiscono coll'accettare i copioni, riservandosi di ritornarli, dopo qualche tempo, e senza averli letti, ai legittimi proprietarî ai quali comunicano il loro parere contrario alla rappresentazione. Pare che da questa categoria di capocomici-scansafatiche non sia escluso Ferravilla. Si racconta infatti che un buontempone, onde cogliere in fallo l'illustre attore, gli mandò un copione in bianco, col titolo solamente. Alla risposta negativa di Ferravilla il buontempone gli svelò il tranello, ma s'ebbe per tutta risposta questa spiritosa considerazione: « Se le

vostre commedie sono cattive quando non sono scritte, figuriamoci se le scriveste! »

Quando un lavoro viene finalmente messo in prova, l'autore può esser soddisfatto di aver compiuto buon tratto di cammino, pur trovandosi ancora assai lungi dalla mèta. Qui cominciano i tagli, cosidetti di cortesia, voluti da un'attrice cui una certa situazione non piace o da un attore cui non garba una data espressione.

Se il lavoro piace al pubblico è assai facile che l'autore venga chiamato al proscenio: sull'opportunità di questo atto vi è molta sconcordia. Qualcuno osservò che trattasi di un gesto teatrale, al che fu assai giustamente osservato: « Non siamo appunto in teatro? » Tuttavia sarà bene che l'autore conceda la sua esibizione solo se gli applausi sieno nutriti ed in modo non dubbio a lui diretti, e non soltanto agl'interpreti: dovrà insomma essere un'acclamazione unanime e spontanea, non mai provocata dalla sibillina avvertenza *L'autore assisterà alla rappresentazione*, avvertenza, che, per la serietà del teatro e la dignità dell'autore, non dovrebbe mai figurare sul cartellone.

Della *claque*, che, organizzata in un vero corpo, con capo e subalterni, si propone di applaudire o fischiare, a seconda che sia assoldata dall'autore o da' suoi avversari, non vo-

gliamo che fare questo cenno fugace, persuasi che nessuno dei nostri lettori vorrà valersene, abbassando in tal modo la propria dignità ed onestà all'infimo dei livelli.

31. — La critica ed il pubblico sono gli aguzzini degli autori, specie se esordienti; la prima è temibile perchè competente, il secondo perchè collettivo. Come la nota stonata di un istrumento può pregiudicare la riuscita di un concerto, così la disapprovazione rumorosa di uno spettatore mal disposto, può influire sfavorevolmente sul pubblico, ancorchè questo fosse disposto all'indulgenza.

Critica e pubblico — qualche volta ingiusti o troppo severi — sono altrettante volte irragionevolmente indulgenti: tuttavia al loro giudizio, l'autore coscienzioso deve inchinarsi, cercando di togliere le mende che al suo lavoro possono così essere rilevate. L'autore, che ha la coscienza di aver compiuto un'opera buona, non si sgomenti alle ostilità, spesso rabbiose, della critica e del pubblico, ma mostri di avere grande spirito e nervi d'acciaio accogliendo gli strali con filosofica indifferenza.

E per finire lietamente su questo argomento, ci piace riportare nella sua integrità, un brillante articolo di Giulio De Frenzi (autore di *Saturnali*, ch'ei scrisse in collaborazione di Cesare Pozzi-Bellini), articolo apparso nel *Gior-*

nale d'Italia del 14 marzo 1910 sotto il titolo *Impressioni di un autore fischiato:*

In un fiasco teatrale la cosa più commovente è la compunzione degli amici: la più commovente e la più incresciosa. Il pubblico vi sta fischiando di santa ragione, e voi — se dico « voi » per abitudine retorica, scusatemi: nella fattispecie si tratta, come sapete, di Cesare Pozzi-Bellini e di me — e voi, dicevo, sareste magari disposti a sopportare con sufficiente serenità di spirito quell'incidente al quale siete convinti di poter ottimamente sopravvivere: ed ecco, a uno a uno, salire in palcoscenico gli amici, che vengono a cercarvi nella solitaria penombra dell'ultimo retroscena, ove è così dolce isolarsi in quell'ora, fra il monumentale camino di carta del palazzo Tornaquinci e un grande albero temporaneamente trapiantato laggiù dalla fantastica selva di Oberon. Vengono i buoni e i cortesi, in lunga fila, coi visi composti in un'unica espressione di mestizia, a presentarvi le loro sentite condoglianze. I più gentili rivendicano il diritto di contraddire apertamente il giudizio del pubblico; la maggior parte si contenta di deplorare le giocondo intemperanze di questo; altri improvvisa una discussione su le cause dell'insuccesso, pensando forse che l'unico modo per consolare un padre della perdita d'una sua creatura sia il fargliene l'autopsia...

Orbene, se voi non apprezzaste infinitamente l'affettuosa intenzione di quei volenterosi, che assumono maniere e linguaggio di fratelli confortatori intorno un condannato a morte, forse forse li mandereste per il momento a un altro qualsiasi paese. Poichè essi hanno inconsapevolmente una grave colpa, per voi: vengono a ridestare e a precisare il ricordo della vostra disgrazia.

Nell'istante medesimo in cui si è alzato il sipario sul primo atto, avete perduto la nozione della paternità di quella commedia. All'ansietà, che vi ha or lietamente or angosciosamente agitati durante i giorni affannosi delle prove, è succeduto un senso vago di attonita indifferenza e di stanco fatalismo. Le « battute », che d'oltre le quinte avete udite scandere dagli interpreti, vi son parse nuove, non prima note, e le avete ascoltate, come un qualunque spettatore della platea o dei palchi, con diffidenza e con imparzialità. Da principio la fatica di scoprire il punto di partenza dell'azione vi ha un po' annoiati, poi avete principiato a interessarvi, poi... poi avete continuato a partecipare, press'a poco, delle impressioni e dei sentimenti dell'uditorio, non sapendo dargli interamente torto nemmeno quando la fanfara delle disapprovazioni ha fatto echeggiare i suoi primi squilli minacciosi. Ormai vi sentite del tutto distaccato dall'opera vostra: la sua caduta non vi darà nè dolore nè vergogna.

Per due settimane l'infantile terrore del fischio vi aveva costretti a un tormentoso esame di coscienza. Su le virtù vitali della commedia, non nutrivate, ben inteso, il minimo dubbio: avevate incontestabilmente scritto un capolavoro. Ma anche e sopratutto un capolavoro può essere fischiato; e nel segreto della vostra repentina inopia di senso comune avevate osato rammentare con un brivido di spavento i più gloriosi fiaschi della letteratura drammatica... Per fortuna un oscuro presentimento vi aveva avvertiti che probabilmente il pericolo vero non sarebbe stato, oh no!, nella più che eventuale originalità del vostro lavoro. Per una immodestia di minor grado avevate invece pensato alle inevitabili antipatie che voi pure in dieci anni di attività non abbastanza sfortunata, eravate

certamente riusciti a procurarvi. Avevate certamente irritato, senza volerlo e senza saperlo, chi sa quante suscettibilità di sconosciuti, con le vostre ironie blasfematorie ond'era stata offesa la santità delle loro venerabili ubbie. Avevate commesso l'imprudenza di sostenere idee, di manifestare irriverenze e, peggio, entusiasmi, non riflettendo che elementare precauzione da consigliarsi ad ogni autore drammatico è occultare le sue idee, se ne ha, ammirare tutto e tutti obiettivamente fino alla eliminazione della sua personalità, disinteressarsi da ogni fatto della vita pubblica, davanti a cui le opinioni sono necessariamente divise e contendenti. E anche nelle relazioni private non era possibile, che non vi foste tirati addosso i rancori di molta gente. Per quanto comune fosse la vostra intelligenza, per quanto monotoni e mediocri scorressero i vostri giorni, taluno aveva pur dovuto, in un periodo di scoraggiamento, farvi l'onore di ritenervi meno imbecille di lui e attribuirvi, magari a torto, una agiatezza, un buon umore, una qual si fosse fortuna desiderabile. E benchè ossequenti alle regole del galateo non avevate potuto non incorrere talvolta, per distrazione o per dimenticanza, in qualche preterintenzionale scortesia; nè il vostro carattere conciliante era bastato a risparmiarvi, tal'altra volta, il disturbo di castigare con le vostre stesse mani o, puta caso, coi vostri piedi medesimi l'impertinenza codarda di qualche gaglioffo.

Ma non appena il sipario si è alzato, mentre il maligno fato sta per compiersi, tutte queste preoccupazioni miserabili sono scomparse. Una profonda purificazione avviene nella nostra anima: l'autore, in voi, sembra istantaneamente sopprimersi, forse perchè prevede di dover essere soppresso. Non esistono più che due cose: il pubblico, che avrà comunque ragione, e

l'opera, che avrà probabilmente torto. Dio, come sono lontani dal vostro spirito i personaggi che avete inventati!... Tratto tratto vi riassale il beffardo ricordo della fiducia che sino a ieri, ahimè, professavate in quelle insipidezze; e vi pare d'essere usciti da un lungo delirio. E quando poi insorge spavalda dal loggione l'avanguardia dei sibilatori, e si scontra e combatte con le proteste ancor più rumorose, se pur bene intenzionate, degli amici e degli indulgenti, finchè non prorompa il possente crescendo polifonico che sembra scatenarsi dalla follìa collettiva di mille macchinisti ferroviari, voi vi andate ripetendo pacatamente, quasi che tutto questo non fosse affar vostro: — Ecco, il pubblico fischia la commedia. — I malinconici visitatori di palcoscenico sopraggiungono in mal punto a chiarire e specificare quella ingenua innocua constatazione. Al loro cospetto non pensate più: — Il pubblico fischia la commedia —; ma, con un sussulto di sorpresa sgradevole: — La commedia che il pubblico fischia è mia. — Così, in voi, resuscita troppo presto e inopportunamente l'autore...: l'autore che non può più confortarsi in alcuna illusione se non proponendosi questo supremo dilemma: — Che cosa è cattivo, dei due? il genere umano o il mio lavoro?

Sino al momento in cui la scena si riapre per l'atto seguente (ormai la sorte è decisa, e il desiderio di scapparvene a letto vi tenterebbe fortissimo), riuscite a imaginare la possibilità che il genere umano sia peggiore del vostro lavoro, e vi fremono e brontolano in fondo al cuore i sentimenti meno rispettosi verso quel migliaio di persone che si sono incomodate a venirvi a giudicare. Senonchè, ripresa la rappresentazione, vi persuadete nuovamente e definitivamente che il genere umano è severo ma giusto verso gli autori drammatici, in genere, che apparten-

gono sempre alla categoria dei delinquenti nati, anche quando, per avventura, finiscono per essere assoluti fra conclamazioni trionfali; e verso voi, in ispecie, che avete sfidato i fulmini del cielo e i cataclismi della terra con la cinica turpitudine del vostro crimine enorme. La commedia è irrimediabilmente brutta e meritevole della sua sorte. Ce n'è voluto del tempo, perchè ve ne convinciate!... Un istintivo bisogno di unirvi a coloro che sono, insieme, giudici e giustizieri vi spinge lungo i corridoi deserti, in punta di piedi, alla vetrata d'ingresso alla platea, per contemplare finalmente — nel più stretto incognito — il rettangolo luminoso della scena e l'oscurità turbolenta della sala.

Accanto a voi i due carabinieri di servizio chiacchierano sotto voce con una *ouvreuse;* invidiabile serenità! Ma pure la loro vicinanza vi rassicura. Nel caso che la folla si accorgesse di voi, essi potrebbero sottrarvi al linciaggio...Il quale non costituisce niente affatto una ipotesi assurda. Nella sala ruggisce l'uragano; fischiare è già troppo poco: bisogna urlare invettive e levare le mani: non basta disapprovare l'opera vostra, conviene stritolarla e polverizzarla. Non più riguardosamente fu dilaniato Orfeo dalle Menadi nè con più delicata pietà straziata la Lamballe dal buon popolo giacobino. Questo è qualche cosa di meglio che un fiasco: è un'insurrezione. E allora vi prende improvviso un dubbio orgogliosissimo che vi fa inaspettatamente sorridere: il dubbio di essere un nemico pubblico, un malfattore non soltanto letterario, un traditore della patria, un bandito della strada, un assassino per brutale malvagità, un antropofago... E' possibile che il solo fatto di avere spese alcune lire in uno spettacolo che non le valeva abbia acceso quella moltitudine di una così feroce indignazione contro di voi?

Ecco: il massacro è compiuto. Sgattaiolate chetamente nella via, fra lo strombettare e lo sbuffare di cento automobili, e i giulivi richiami e i saluti scherzosi e i commenti sarcastici della folla che esce lentamente dal teatro. Gran mercè all'Anglo-Romana che illumina con tanta avarizia la Capitale! Se vi riconoscessero... Alcuni giovani saltano, gridano, si rincorrono, come invasati di gioia; molte signore gorgheggiano nei commiati le loro fresche risatine.

E dire che sarebbe stato così semplice non scrivere la commedia!... Un rimorso? No, no. Non vedete com'è allegra la gente che ha fischiato una « novità » teatrale? Se le aveste dato un lavoro veramente piacevole e pregevole non sareste mai riusciti a divertirla tanto. E poi, il fiasco offre anche dei vantaggi che non si devono trascurare. Riflettete: quante persone, incontrandovi domani, vi troveranno un po' meno antipatico!...

APPENDICE

IN VEDETTA

ATTO UNICO

AD

ALFREDO SAINATI

DELL'UMANA PSICHE
INTERPRETE MIRABILE
FRA I DRAPPEGGI DEL VELARIO
OVE RECA CON PARI VERITÀ
COSÌ LA SMORFIA TERRIFICANTE
COME IL SORRISO BURLESCO

PERSONAGGI

Comm. RICCARDO BIANCARDI — 40 anni.
IDA — sua moglie — 28 anni.
MARIO — 30 anni.
GIOVANNI — domestico.
UN COMMISSARIO DI P. S.
DUE AGENTI.

L'azione si svolge nella Villa Biancardi, in Abruzzo. Epoca presente.

Nella veranda della Villa. Uscio a destra, altro a sinistra; in fondo ampia porta a vetri che dà nel giardino. Notte di luna. Un tavolo, un canapè, poltrone, sedie, ecc.

SCENA I.

Ida e Mario.

IDA

(*al tavolo sta leggendo; un leggero colpo contro la vetrata la fa sussultare; tende l'orecchio, dà un'occhiata in giardino; risiede*)

Il vento. (*pausa*)

MARIO

(*dal di fuori batte due colpi nella vetrata*)

IDA

(*scatta in piedi impaurita. Vedendo un uomo dà un leggiero grido e si precipita verso l'uscio di destra*)

MARIO
(*spingendo la porta*)

Tacete... ascoltate!

IDA
(*tremante*)

Chi siete? che cosa volete?

MARIO
(*continuando ad entrare*)

Non abbiate timori. Non mi riconoscete?

IDA
(*dopo averlo fissato*)

Sì, vi riconosco soltanto ora. Ma che fate qui? Che cosa volete?

MARIO

Perdonate la mia audacia. Potete facilmente comprendere la ragione che mi ha condotto qui.

IDA

No, no; andate per carità! Male ce ne potrebbe incogliere. Mio marito è in casa; egli sospetta... guai!

MARIO

(*le si avvicina facendo cenno di tacere*)

IDA

Andatevene... via...altrimenti sono costretta a chiamare.

MARIO

Vi prego. Mi avete riconosciuto, come posso incutervi tanto timore?

IDA

Il luogo... l'ora...

MARIO

Sono un gentiluomo!

IDA

Non lo dubito, ma occorre prudenza. Ve l'ho detto: mio marito è qui.

MARIO

Partirà fra poco...

IDA

Sì; ma ora è qui. Andatevene.

(*supplichevole*)

ve ne scongiuro...
(*a destra si sente un rumore che li scuote*)

(*energica*)

ve lo impongo!

MARIO

Me ne vado; ma tornerò.

IDA

Impossibile!

MARIO

Quando sarà partito.

IDA

(*dopo breve titubanza*)

Ebbene sì, ma intanto andate, andate, andate.

MARIO

(*perplesso*)

Veramente è un problema. Ho sudato tanto a giungere sin qui!

IDA

Avete davvero dell'audacia, ma non saprei che dirvi.

MARIO

In giardino?

IDA

Sì, in giardino, guardate...

(*indica spingendolo alla vetrata*)
...laggiù... a destra... dietro gli abeti

(*angosciata*)
Ma come andarci? Vi vedono, vi vedono, vi vedono.

MARIO
(*indicando la vetrata*)

Non c'è altra strada?

IDA

Per voi, no.

(*perplessa*)
Aspettate. Sapete arrampicarvi?

MARIO

Come uno scoiattolo: anche sui vetri.

IDA

Fate l'avvocato?

MARIO

Press'a poco.

IDA

Per carità, non scherziamo.

(*pausa*)

MARIO

Dunque?

IDA
(*titubante*)

Troppo pericoloso.

MARIO

Non importa, non dubitate.

IDA

Venite; fate presto, che non vi sentano. Santi numi! Ah! che cosa avete fatto! Mi volete rovinare...

MARIO

Oh! no. Vi amo troppo.

IDA
(*indicando l'uscio a sinistra*)

Per di qua. Salendo sul fienile... scendendo in scuderia... attraversando l'orto...

MARIO

Un foglio di carta.

IDA

Per che fare?

MARIO

Testamento.

IDA

Non scherzate; vi supplico!

MARIO
(*rabbuiandosi*)

Piuttosto: vostro marito non mi scorgerà in giardino, passando?

IDA

No; scenderà dalla strada.

MARIO

E ci rivedremo?...

IDA

Quando sarà partito... quando il domestico dormirà... quando tutto sarà buio. Vi attenderò qui; voi verrete... ma vi raccomando: prudenza! prudenza!
Mi volete mettere in un bell'impiccio!

(*titubante*)

E se ci scoprissero?

MARIO

Non dubitate. La fortuna assiste gli audaci.

IDA

Auguriamocelo.

(*lo spinge verso l'uscio di sinistra, seguendolo*)

Su... su... presto... presto!

(*via*)

SCENA II.

Riccardo e Giovanni.

RICCARDO

(*da destra depone il cappello*)

GIOVANNI

(*lo segue recando una valigia vuota e sul braccio indumenti e biancheria*)

RICCARDO

(*indicando il tavolo*)

Quassù.

GIOVANNI

(*pone il tutto sul tavolo e si accinge a preparare la valigia*)

RICCARDO

(*assiste all'operazione seduto, fumando*)

Si sa nulla di nuovo del famigerato Fortieri?

GIOVANNI

Non è stato ancora arrestato, nè vi è speranza di riuscirvi, per quanto le ricerche sembrino tuttora febbrili.

RICCARDO

La solita storia della stalla chiusa, dopo l'esodo dei buoi.

Non lo acchiapperanno tanto presto! E' specialista nel genere; un vero Sherlok Holmes all'inverso.

GIOVANNI

A quanto ricordo, ha al suo attivo parecchi colpi ben riusciti.

RICCARDO

Certamente. Anche l'anno scorso a Rimini, sotto false generalità, riuscì, non so come, a farsi ammettere quale segretario all'Hôtel Adriatico, ed un bel giorno — bello per lui, naturalmente — è scomparso, lasciando un bel vuoto nella cassa.

GIOVANNI

Sì?

RICCARDO

Sicuro! E, non volendo andarsene senza lasciare un attestato del proprio spirito, sostituì le banconote rubate con un biglietto sarcastico: « Fortieri vi ringrazia e vi saluta ».

(*ridono*)

GIOVANNI

Lo ignoravo.

RICCARDO

Proprio così.

(*pausa*)

GIOVANNI

Due anni or sono, a Roma, ha anche ucciso.

RICCARDO

Sì, per legittima difesa.

GIOVANNI

Era stato aggredito?

RICCARDO

Intento a compiere le sue oneste operazioni di scasso in un appartamento momentaneamente abbandonato, fu disturbato dal sopraggiungere importuno del proprietario. Lo freddò con due coltellate, dandosi poscia alla fuga.

GIOVANNI

E come si potè stabilire che sia stato lui?

RICCARDO

I complici furono scoperti e confessarono; solo lui rimase, come è tuttora, uccello di bosco.

SCENA III.

Detti e Ida.

IDA
(*da sinistra a* RICCARDO)

Parti?

RICCARDO

Mi preparo.

(*a* GIOVANNI)

Ricorda l'ombrello.

GIOVANNI
(*dopo aver guardato in giardino*)

Il cielo è limpidissimo; la luna promette un tempo splendido.

RICCARDO

Per misura di prudenza. C'è vento, potrebbe cambiare.

GIOVANNI

Come vuole, signore.

(*via a destra*)

RICCARDO
(*affettuoso a* IDA).

Mi spiace lasciarti sola, ma stai sicura che nulla accadrà. Ad ogni modo ho impartito a Giovanni degli ordini assai perentorii. Dormirà nel salotto attiguo alla tua camera: gli ho detto di non dormire troppo serrato...

(*ridono*)

...di tenere la rivoltella sul tavolino ed all'occorrenza far fuoco contro chiunque si avventasse ad entrare nel giardino.

IDA
(*ha un atto d' angoscia*)

RICCARDO

Dalla parte di strada non c'è pericolo. Puoi dormire i tuoi sonni tranquilli.

IDA

Oh! io non ho paura quando tutto è ben chiuso. Dirò anzi a Giovanni di dormire, come al solito, nella sua stanza. Non sono così timorosa come tu mi vuoi ritenere.

RICCARDO
(*cui non è sfuggito l' imbarazzo di* IDA)

No: Giovanni sarà fedele alla mia consegna.

IDA
(*con insistenza*)

Non occorre, ti prego. Giovanni, con uno squillo di campanello potrà essere a mia disposizione quante volte lo vorrò.

RICCARDO

No, no; voglio essere tranquillo anch'io, capirai.

IDA

Non occorre: ho detto!

(*fa atto d'angoscia*)

RICCARDO
(*cui l'atto non è sfuggito*).

Strano cambiamento il tuo! solo ieri sera mi hai supplicato, quasi colle lacrime agli occhi, che non uscissi, che non ti lasciassi sola con Giovanni. Mi dicevi di non poterti togliere dalla mente il ricordo del furto di lunedì in casa Artemi e di averti innanzi, ad ogni istante, la visione di sgherri che ti volessero assalire, imbavagliare, uccidere.

IDA

Mi hai persuasa così bene che si trattava di sciocchi timori.

RICCARDO

No, Ida. La paura non è una formula matematica che un ragionamento può dimostrare errata; la paura è un sentimento, ed i sentimenti non si possono modificare che in processo di tempo. La paura, quando esiste, è nel nostro sangue e nei nostri nervi. Non si può lasciarla da un giorno all'altro. Tu, paurosa ieri, non puoi essere oggi così sicura di te.

Non ti capisco.

(*ironico*).

...o forse ti capisco troppo.

IDA
(*con aria di sfida*)

Vorresti dire?

RICCARDO
(*seccamente*)

Nulla, nulla.

(*pausa*)

(*deciso*)

Non parto più!

IDA
(*allibisce*)

RICCARDO

(*ironico*)

Te ne spiace?

IDA
(*titubante*)

Oh... no...

RICCARDO

Oh sì! Come ho capito bene...

GIOVANNI
(*da destra portando l'ombrello*)

Ecco l'ombrello.

RICCARDO

Non occorre.

GIOVANNI

Si è persuaso, signore, che il bel tempo persisterà?

RICCARDO

Non parto.

GIOVANNI

(*guarda stupito* RICCARDO *e* IDA, *si stringe nelle spalle. Fra sè*):

Temporale.

RICCARDO

Ho ripensato che posso farne a meno. Sarà meglio ch'io sbrighi un po' di lavoro. Fai luce in istudio.

GIOVANNI

Subito, signore.

(*prende valigia, cappello ed ombrello e via a destra*)

RICCARDO

(*a* IDA *indicando l'uscio di sinistra*)

Puoi ritirarti.

IDA

Non ho sonno.

RICCARDO

Puoi vegliare in camera tua.

(*imperioso*)

Vai!

IDA
(*con disprezzo*)

Vergognati!

RICCARDO

Perchè? Perchè?... sentiamo.

IDA

Perchè non mi stimi: e per le tue ubbìe che nessun atto della mia vita di donna onesta possono giustificare, mi tratti come una serva, una schiava... e trascuri gli affari!

RICCARDO
(*ironico*)

Oh gli affari... Non parto, così, per un capriccio — non posso permettermi il lusso di un capriccio? — ma gli affari non saranno per questo pregiudicati; rassicuratene.

IDA

Sono tutta e soltanto per la mia casa e per te, io.

RICCARDO
(*ironico*)

Chi dice il contrario? Chi osa supporlo? Vai a riposare: un buon sonno calmerà i tuoi nervi.

IDA
(*con disprezzo*)

Villano!

(*via a sinistra*).

RICCARDO
(*con un inchino*)

Grazie!

(*segue* IDA *lungamente collo sguardo, poi chiude a doppio giro la vetrata, mette in tasca la chiave, spegne la luce e via a destra*).

SCENA IV.

IDA

(*entra cautamente da sinistra — i raggi della luna le permettono di vedere*)

(*tende i pugni verso l'uscio di destra*)

Canaglia!

(*pausa*)

Come finirà? Ho paura, paura, paura, tanta paura!

(*si affaccia alla vetrata facendosi visiera colla mano*)

Non mi vedesse... Capisse... se ne andasse!

(*come smarrita*)

Sventola il fazzoletto... mi ha veduta... si è mosso... viene.

(*con forza*)

Ma no; fermati, fermati. Ti scongiuro: fuggi!

(*con un sospiro di sollievo*)

Ha capito: si è nascosto.

(*angosciata*)

Riappare: proprio nel mezzo del viale. Imprudente! Temerario!

(*rasserenandosi*)

Meno male: rasenta il muricciuolo.

(*impaurita*)

Ma lo si vede, lo si vede. Maledetta luna!

(*dubbiosa*)

Si è nascosto? non lo vedo più.

(*decisa*)

Devo avvisarlo. Devo salvarlo: a costo della mia vita.

(*fa per aprire la vetrata, la scuote*).

(*smarrita*)

Chiuso!...

(*pausa*)

Presto, la chiave.

(*cerca nervosamente sui mobili; nei tiretti*).

(*dà una nuova scossa alla vetrata*)

Chiuso! chiuso!

(*con odio verso l'uscio di destra*)

Infame! Assassino!

(*pausa*)

Sono perduta.

(*affacciandosi nuovamente*)

Corre? Ma perchè? Fermati! Nasconditi! Non è partito.

(*disperata*)

Non venire. No, no, no.

(*due colpi secchi d'arma da fuoco s'odono in giardino*)

IDA

(*dà un grido e cade riversa sulla poltrona*)

(*pausa*)

SCENA V.

Detta e Riccardo.

IDA

(*sentendo il passo di* RICCARDO *si alza ravviandosi nervosamente i capelli*)

RICCARDO

(*entra da destra in preda a viva agitazione, accende la luce e depone la rivoltella sul tavolo*)

(*scorgendo* IDA *ha un sussulto*)

(*ironico*)

Anche tu stavi in vedetta!...

IDA

No: i colpi mi richiamarono qui.

RICCARDO

Sgualdrina!

IDA

Miserabile! ripetilo.

RICCARDO

(*si avventa contro* IDA *per colpirla*)

IDA

(*gli sfugge, si impadronisce della rivoltella e gliela punta contro*)

Provati?

RICCARDO

No; ti risparmio.

IDA

(*sarcastica*)

Hai paura!

(*depone la rivoltella*)

RICCARDO

No; voglio che tu sopravviva; che la vergogna, il disprezzo, il rimorso ti uccidano; sarei troppo clemente se uccidessi anche te come un cane.

IDA
(*viva angoscia*)

Morto?

RICCARDO
(*con un sorriso sarcastico annuisce col capo*)

IDA
(*ha un gesto di raccapriccio*)

RICCARDO
(*ironico*)

Te ne spiace? non ne dubitavo.

IDA

Sì, me ne spiace. Vivo avrebbe potuto gridare in faccia al mondo che io non lo conoscevo, ch'io sono innocente, che sono la vittima della tua mente malata.

RICCARDO
(*ironico*)

Ebbene, non è morto: ha ancora in sè tanta vita quanta basti alla giustizia per ottenere la confessione.

IDA
(*ha un atto d'angoscia*)

RICCARDO

Come, non ne sei lieta? La tua contraddizione è troppo evidente. Come sostieni male la tua parte!

IDA

(*con forza*)

Basta! puoi pensare quello che vuoi, fare quello che credi. Io non riconosco che un giudice: la mia coscienza: essa non mi rimorde.

SCENA VI.

Detti, Giovanni e Mario.
Commissario e Agenti in fine.

GIOVANNI

(*dal di fuori batte due colpi alla vetrata*)

RICCARDO

(*guarda sospettoso: trae di tasca la chiave e va ad aprire*)

IDA

(*lo segue con un sorriso sarcastico*)

GIOVANNI

(*entra trascinando* MARIO *sanguinante, impolverato, semisvenuto e dolorante. Lo adagia sulla poltrona*)

IDA
(*guarda* MARIO *angosciata e impaurita*)

RICCARDO
(*segue con apparente indifferenza*)

(*a* IDA, *ironico*)

Lo hai voluto?

IDA

Taci!

RICCARDO
(*a* GIOVANNI)

Presto, presto: tu vai pel medico. Occorre che sopravviva assolutamente.

GIOVANNI
(*via a destra*)

RICCARDO
(*a* IDA)

Mi basta mezz'ora. Il Commissario saprà fare il suo dovere.

(*fa atto d'andarsene*)

IDA
(*energica, tremante*)

Sola non resto qui.

RICCARDO
(*imperioso*)

Devi restare: comincia ora la tua espiazione.
(*via a destra*)

IDA

Vigliacco!
(*guarda a lungo* MARIO, *paurosamente, gli si avvicina lentamente, gli cade ai ginocchi e singhiozza*)

Che cosa avete fatto; che cosa abbiamo fatto!

MARIO

Quell'infame mi ha ucciso.

IDA
(*con calore*)

No, no; guarirete, guarirete presto. E da questa dura prova il nostro affetto uscirà più forte, più grande.

MARIO
(*sdolora*)

IDA

Soffrite. Anch'io ho sofferto e soffro come mai ho sofferto.

MARIO

Ahi! Ahi! Non c'è un medico? E' necessario.

IDA

Pazientate: fra pochi minuti.

MARIO

(*sdolorando fa l'atto di cambiare posizione*)

IDA

(*lo aiuta*)

Così... così...

(*lo bacia in fronte*)

MARIO

Grazie.

IDA

Vi amo: lo sapete? lo sentite? E verrò con voi per sempre, ovunque vorrete. Allora sarò finalmente vostra; tutta vostra, solo vostra e per sempre.

MARIO

Grazie.

IDA

(*gli accarezza la fronte*)

MARIO

Sto male, male: Ah! Ah!

(*crescendo di dolore e di spasimo*)

IDA
(*segue impaurita, tremante, angosciata*)

Che avete?... Mio Dio, mi fate paura... Parlate... No così, no...

Riposate...

(*fra sè*)

Ma il medico?

Non tormentatemi; pazientate...

MARIO
(*dà un urlo, s'irrigidisce e piomba sul pavimento*)

IDA
(*dà un urlo*)

Aiuto! Aiuto!

RICCARDO
(*da destra si precipita su* MARIO. *Lo guarda, lo tocca*)

(*si morde i pugni*)

E' già morto! Maledetto!

COMMISSARIO
(*entra da destra seguito dagli* AGENTI, *che si fermano sulla soglia*)

(*guarda il morto e gli fruga nelle tasche*)

Un pugnale... dei grimaldelli...

(*come trasognato*)

Fortieri!... il ladro!... l'assassino!...

(*tutti sussultano*)

IDA
(*ha un grido soffocato e rimane come inebetita*)

GLI AGENTI.
(*Si precipitano istintivamente presso il cadavere. Si scoprono*)

COMMISSARIO
(*a* RICCARDO).

Voi, Commendatore, avete reso alla giustizia un incommensurabile servigio.
(*coll'aiuto degli* AGENTI *depone il cadavere sul canapè, e gli copre il viso col fazzoletto*)

IDA
(*annichilita, tra sè*)

E stavo per essere sua!

RICCARDO
(*al* COMMISSARIO).

Cosicchè, voi direste, che venne qui per rubare...

(*guarda* IDA)

...proprio per rubare.

COMMISSARIO

E' indubbio: per rubare e all'occasione per uccidere. La vostra signora ha corso un bel pericolo!

RICCARDO
(*guarda* IDA *con compassione*)

IDA
(*singhiozza*)

RICCARDO
(*rimane perplesso, si batte la fronte come per scacciare altri pensieri*)

(*fra sè*)

Sarebbe troppo!

(*a* IDA, *affettuoso*)

Scusami, sai, se ho dubitato?

(*la bacia in fronte*)

CALA LA TELA.

REGOLAMENTO

DELLA

COMMISSIONE PERMANENTE DI LETTURA

PRESSO LA

SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI DI MILANO.

1. Allo scopo di agevolare la via a quegli autori che trovano difficoltà a far rappresentare le loro opere drammatiche, è istituita presso la *Società Italiana degli Autori* una *Commissione permanente di lettura.*

2. La Commissione è composta di un numero illimitato di Membri, nominati dal Consiglio direttivo della Società, tra le persone più idonee e più competenti a coprire la carica.

3. Ogni Commissario, all'atto dell'accettazione, s'impegna a leggere in un anno almeno due dei lavori presentati all'esame.

4. Chiunque può sottoporre la propria opera al giudizio della Commissione permanente di lettura.

5. Gli autori che vorranno ricorrere alla Commissione permanente di lettura, dovranno inviare la loro opera — e non più di una per volta — manoscritta o scritta a macchina in doppio esemplare, indirizzandola al Direttore generale della Società Italiana degli Autori in Milano e accompagnandola con una lettera, nella quale si dichiari espressamente di

sottoporre l'opera all'esame della stessa Commissione. La lettera dovrà essere firmata dall'autore richiedente, il quale darà altresì il suo preciso indirizzo. L'opera invece non dovrà portare il nome dell'autore; in caso contrario, il Direttore della Società, prima di sottoporla al giudizio della Commissione, lo sopprimerà.

Non sono ammesse le opere già pubblicate per le stampe.

6. Il lavoro della Commissione di lettura si esplica nel seguente modo:

a) Il Direttore della Società iscrive in apposito registro il titolo dell'opera (alla quale vien dato un numero progressivo) il nome dell'autore e il suo indirizzo. Dopo di che la invia ad uno dei Commissari a sua scelta.

b) Il Commissario s'impegna a leggere l'opera in una settimana e la rimanda al Direttore generale, scrivendo su un foglietto separato le semplici indicazioni: « Da respingersi », se la crede assolutamente inetta ad affrontare la prova della ribalta, oppure, in caso contrario: « da prendersi in considerazione ». Ove lo reputi opportuno può anche motivare il suo giudizio.

c) Il Direttore generale prende nota di tale giudizio, e rispedisce l'opera ad altro Commissario, a sua scelta, e preferibilmente dimorante in città diversa da quella in cui risiede il primo; e ciò senza avvertirlo che trattasi di seconda lettura e senza fargli conoscere il nome del primo Commissario e il suo verdetto.

d) Il secondo Commissario agisce come il primo, e cioè come al capoverso *b*).

e) Se i due giudizî concordano nel dichiarare che l'opera è da respingersi, il Direttore generale la

rimanda all'autore, senza far noto mai, per nessuna ragione, il nome dei Commissari che l'hanno giudicata.

f) Se i due giudizi sono discordanti, il Direttore generale sceglie un terzo Commissario, e gli invia l'opera, senza avvertirlo che si tratta di un giudizio in terza istanza; e se quest'ultimo riesce sfavorevole rispedisce l'opera al suo autore nelle forme indicate àlla lettera *e*).

g) Se i due giudizi nel primo caso, o due su tre nel secondo sono favorevoli, il Direttore generale convoca la Commissione permanente di lettura negli uffici della Società; e dinanzi ai Membri intervenuti, purchè siano almeno tre, senza contare i Commissari che già l'hanno giudicata, si dà lettura dell'opera. Dopo eventuale discussione, si procede alla votazione palese per il sì o per il no; e quando i sì siano in maggioranza, l'opera vien dichiarata meritevole dell'esperimento della scena.

h) Il risultato della votazione è subito comunicato all'autore; e quindi l'opera, dalla stessa Società Italiana degli Autori, è affidata per la rappresentazione a quella delle Compagnie drammatiche italiane che paia la più indicata a rappresentarla, perchè sia rappresentata nelle migliori condizioni di tempo e di luogo.

7. La Compagnia drammatica che accetterà di rappresentare l'opera affidatale dalla Commissione, avrà il diritto della *priorità*, qualora intenda valersene, per tutte le piazze del suo giro durante l'anno comico in corso, e, ove il lavoro sia rappresentato in autunno o in carnevale, anche per le piazze di quaresima, primavera ed estate dell'anno susseguente; e pagherà per diritti d'autore, sino dalla prima rappresentazione, e per tutte le rappresentazioni, il 10 per

cento sull'incasso lordo. Tali diritti saranno incassati dalla Società Italiana degli Autori, e da questi rimessi all'autore a termini dei propri Regolamenti.

8. Ogni autore ricorrente alla Commissione permanente di lettura dovrà versare, per ogni opera presentata, la somma di L. 10 per sopperire alle spese di posta e raccomandazione inerenti ai ripetuti invii dell'opera stessa. Gli avanzi eventuali saranno devoluti alla costituzione di un Fondo a vantaggio dei giovani autori.

9. La Commissione non assume nessun impegno circa il termine entro il quale il suo responso sarà dato, potendo esso variare a seconda del numero delle opere che vengono presentate, e per conseguenza del lavoro imposto ai Commissari.

Il Direttore generale

PRAGA.

Milano, lì 1 *gennaio* 1908.

UN PO' DI STORIA TEATRALE

Della storia del teatro hanno scritto con grande competenza e diffusione il conte De Gubernatis (1) e il dott. Cesare Levi (2). Noi ci limiteremo ad una rivista sommaria, con speciale riguardo al teatro italiano.

Le prime produzioni italiane furono di soggetto biblico ed ebbero la loro riproduzione scenica in Umbria, fra le pareti dei conventi, recitate da religiosi. Ben presto però passarono dal chiostro al palcoscenico eretto nelle piazze, raggiungendo verso il 400 un notevole sviluppo anche nell'Italia Meridionale, ed a Roma in ispecie per opera di Pomponio Leto.

Come uscirono nelle piazze, le produzioni

(1) De Gubernatis A.: *Storia Universale della Letteratura*, Vol. I. *Storia del Teatro drammatico* (Hoepli, Milano).

(2) Levi C.: *Letteratura drammatica* (Hoepli, Milano).

andarono assumendo forma nuova con elementi profani, portando così ad una precipitosa decadenza il dramma religioso.

Nel secolo decorrente dal 400 al 500 Matteo Bojardo scrisse, col *Timone*, forse il primo dramma veramente italiano e Bibbiena (Bernardo Dovizio) la prima commedia puramente italiana.

Nel 1500 la commediografia italiana declina, causa l'immoralità largamente profusa nelle produzioni del tempo, non escluse quelle dell'Aretino, il quale tuttavia fu maestro nella satira dei costumi e dei vizi.

Grande impulso al teatro popolare — prima d'allora riservato quasi esclusivamente alla nobiltà — fu dato dall'Accademia dei Rozzi di Siena, fondata da Silvio Enea Piccolomini nel 1450. In quest'epoca ebbero assoluta prevalenza gli autori toscani, e sorse, per opera principale del Tasso, la così detta fiaba pastorale o boschereccia.

Ma un periodo così favorevole doveva purtroppo essere seguito da un secolo, che si potrebbe chiamare della decadenza drammatica nostrana. A ciò contribuì indubbiamente il desiderio degli autori d'allora di creare nuove forme originali e personali. La produzione delle opere di quell' epoca non oltrepassò invece, salvo rare eccezioni, la più comune mediocrità.

Fu però in questo secolo che nacque il melodramma per opera di Ottavio Rinuccini (detto Rinucciolo), altra causa concomitante alla decadenza delle opere recitative. Di queste solo la commedia d'arte — di antica origine e assolutamente italiana — aveva meno sofferto della decadenza lamentata. Essa, col suo bagaglio di lazzi triviali, improvvisati da attori senza scrupoli e di poca levatura, aveva ragione delle altre commedie che chiameremo intellettuali, ma che avevano un'azione così complessa da raggiungere l'inverosimile al massimo grado.

Gli ultimi guizzi della commedia d'arte si ebbero al principio del 1800.

Nel 1700 le sorti del teatro drammatico italiano si rialzarono per opera di Goldoni, Maffei ed Alfieri, il primo dei quali ricondusse la commedia alla morale ed alla naturalezza, dandole un indirizzo assolutamente originale.Colla doppia centuria delle sue produzioni, Goldoni riescì ad imporre i suoi sani ideali, nonostante l'aspra guerra di Carlo Gozzi e dell'abate Pietro Chiari, il quale ultimo fu pure a sua volta combattuto dal Gozzi.

Fu poi la scuola sentimentale, capitanata da Victor Hugo, che verso il 1830 diede, anche in Italia, il colpo di grazia alle vecchie produzioni artificiose e di mediocre ispirazione, dando

vita alla riproduzione scenica della vera vita vissuta.

Il teatro italiano, così rinnovato, continua una via di graduale miglioramento, interrotto a quando a quando da sprazzi di luce, dovuti alle produzioni di soggetto patriottico che infiammano gli spiriti già agognanti alla libertà ed all'unità d'Italia, e da temporanee crisi, allorquando i cittadini, chiamati a dare il braccio alla patria, devono trascurare i vani ozi ed il diletto.

Scosso finalmente il giogo straniero, anche il teatro italiano riprende la sua fortunata via ascensionale, giungendo all'attuale floridezza, cui contribuì non poco la commedia a tesi e quella di carattere, oggidì largamente diffusa, di cui Paolo Ferrari fu mirabile maestro, e Gerolamo Rovetta assai degno continuatore.

Se un breve accenno al teatro dialettale riesce qui inevitabile, rimane tuttavia indubbio che esprimere su di esso un giudizio sereno e spassionato non sia la più facil cosa. Vi è per esso, con esso, in esso, una questione di simpatia, di sentimento, di campanilismo.

La lingua madre, a tutti gli italiani comune, dovrebbe imporsi ovunque vibri un cuore veramente italiano e le produzioni nostrane non dovrebbero comparire che in veste italiana.

Ridotto poi, il teatro dialettale, all'odierno còmpito di accogliere produzioni assai mediocri o già cadute nella primitiva veste idiomatica, non dovrebbe ormai più avere nè fautori, nè ammiratori.

Il teatro dialettale può tuttavia essere tollerato quando suo scopo sia quello prospettato dal Massarani di riflettere con evidenza maggiore quei particolari d'indole, di costumi, di ambiente, che ad un veicolo meno appropriato certamente sfuggirebbero. E la nostra tolleranza può a volte assurgere anche ad ammirazione, quando ci troviamo innanzi a dei lavori come il *Monsù Travet* del Bersezio, i *Recini da festa* del Selvatico, *Serenissima* del Gallina, la *Gibigiana* del Bertolazzi: ma disgraziatamente questi gioielli sono assai rari nella letteratura del teatro dialettale.

Al nobile scopo di favorire il teatro popolare, una bella iniziativa, degna di nota e di encomio, fu presa l' anno scorso (1909) da Nino Martoglio colla creazione del *Teatro a Sezioni* nella sede del *Metastasio* di Roma. Trattasi di rappresentazioni continue, prevalentemente di atti unici dei generi più disparati. Lo spettatore può, a suo piacimento, godersi l' intero programma od assistere anche solo ad un atto, pagando in proporzione alla durata dello spettacolo che intende go-

dere. Questo *Teatro a Sezioni*, che speriamo ed auguriamo debba generalizzarsi, fa una vittoriosa concorrenza alle rappresentazioni cinematografiche, le quali — quando non riproducano vedute panoramiche o soggetti scientifici — costituiscono, a nostro avviso, l'aberrazione del sentimento.

APPUNTI LEGALI

Il diritto d'autore è indubbiamente il più sacrosanto ed il più legittimo, quindi è altrettanto giusto che sia reso, quanto possibile, invulnerabile contro la più subdola delle truffe: *il plagio*.

La legislazione ital'ana dei diritti d'autore d'opere teatrali è implicita in quella dei diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno. Devonsi però aggiungere numerosi accordi intervenuti coi paesi esteri, e che comprendono: la Convenzione internazionale di Berna, le altre colla Spagna, la Germania, la Francia, l'Austria-Ungheria, il Montenegro, quella di buon vicinato col S. Marino, i trattati col Messico e la Colombia, gli accordi cogli Stati Uniti, l'Argentina e il Paraguay, nonchè la dichiarazione colla Svezia e la Norvegia. Del testo preciso di questa intera collezione,

ha compilato una raccolta, assai lodevolmente coordinata, il prof. Luigi Franchi (1).

All'autore esordiente, pe' quale noi scriviamo, basterà intanto conoscere il modo di tutelare i propri diritti in Italia, quindi ci limitiamo a riportare quanto le leggi nazionali dispongono al riguardo, e, ad abbondanza, il testo della Convenzione di Berna, col relativo Atto addizionale di Parigi.

Per salvaguardare la proprietà letteraria e il diritto di rappresentazione di una produzione teatrale, si deve depositarne un esemplare alla Prefettura, con due copie di ricorso in bollo da L. 1 20, entro tre mesi, e conforme al modulo seguente:

.... di..................
intendendo riservarsi i diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno a norma del testo unico delle leggi 25 giugno 1865, N. 2337, 10 agosto 1875, N. 2652 e 18 maggio 1882, N. 756 (serie terza), approvato con R. Decreto 19 settembre 1882, N. 1012 (serie terza) e del regolamento dello stesso giorno N. 1013 (serie terza), presenta un esemplare di un'opera teatrale intitolata: .... di.........
volumi e del formato..................., edita (2) il .... per cura della

(1) Franchi L.: *Codici e Leggi del Regno d'Italia*, Vol. III, *Leggi e Convenzioni sui diritti d'autore* (Hoepli, Milano).

(2) Se l'opera venisse presentata allo stato di manoscritto o di dattilogramma, il modulo subirà le modificazioni del caso.

tipografia .... ed unisce la ricevuta del diritto pagato in lire due.

Dichiara inoltre che, in relazione all'articolo 14 della legge, intende che sia proibito di rappresentare od eseguire il presente lavoro a chiunque non presenti e non rilasci alla Prefettura la prova scritta del di lui consenso. Esibisce all'uopo la ricevuta del diritto pagato in lire dieci.

.... addì.................

....

Il Codice Civile (Libro secondo, titolo II, articolo 437) dispone che le produzioni dell'ingegno appartengano ai loro autori, secondo le norme stabilite dalla seguente Legge 19 settembre 1882 e relativo Regolamento.

CAPO I.

Diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno, durata e modo del loro esercizio.

1. Gli autori delle opere dell'ingegno hanno il diritto esclusivo di pubblicarle, e quello di riprodurle e di spacciarne le riproduzioni.

2. Sono assimilate alla pubblicazione riservata all'autore di un'opera:

La stampa o altro simile modo di pubblicazione delle improvvisazioni, delle letture e degli insegnamenti orali, quantunque fatti in pubblico e trascritti mediante la stenografia o altrimenti;

La stampa o altro simile modo di pubblicazione

delle opere o composizioni adatte a pubblici spettacoli;

La rappresentazione e l' esecuzione di un' opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica e di qualunque composizione musicale, tanto se inedita quanto se pubblicata;

La esecuzione di opere d'arte fatta sopra abbozzi dell'autore;

I discorsi tenuti in adunanze pubbliche sopra argomento di interesse politico o amministrativo, e quelli specialmente tenuti nelle Camere legislative, possono essere liberamente pubblicati e riprodotti negli atti delle sedute e ne' giornali. Ma non possono essere riprodotti nè come pubblicazione speciale di uno o più discorsi di un individuo, nè come parte della raccolta delle sue opere.

3. Sono assimilate alla riproduzione riservata all'autore di un'opera:

La ripetizione della rappresentazione o dell'esecuzione, per intiero o in parte, di un'opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica e di qualunque composizione musicale già rappresentata o eseguita in pubblico sopra manoscritto;

La riduzione per diversi strumenti, gli estratti e gli adattamenti di opere musicali o di una parte di esse, eccetto i casi in cui un *motivo* di un'opera originale diventi occasione o tema di una composizione musicale che costituisca una nuova opera;

La proporzionale variazione delle dimensioni nelle parti o nelle forme di un'opera appartenente alle arti del disegno;

La variazione della materia o del procedimento nella copia di un disegno, di un quadro, d'una statua o di altra simile opera d'arte.

4. Nel diritto esclusivo dello spaccio di un'opera

si comprende anche il diritto d'impedire nel Regno lo spaccio delle riproduzioni fatte all'estero senza il permesso dell'autore.

5. Quando il diritto esclusivo di pubblicare, di riprodurre o di spacciare un'opera appartiene in comune a più individui, si presume, sino a prova contraria, che tutti ne abbiano una parte eguale, e ciascuno di essi può esercitare per intiero quel diritto, salva agli altri la facoltà di ottenere il compenso della parte che loro spetta.

In caso di cessione sono tenuti in solido a questo compenso il cedente ed il cessionario, se a quest'ultimo era noto che il diritto cedutogli apparteneva in comune anche ad altri.

6. Lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque posto in musica non può disporre del diritto di riprodurre e spacciare la musica; ma il compositore dell'opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole, a cui la musica è applicata.

Lo scrittore, in tal caso, ha il diritto medesimo concesso dall'articolo precedente a chi ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera.

7. La pubblicazione di un lavoro che consti di parti distinte, ma talmente coordinate che il loro insieme formi un'opera sola, ovvero una raccolta avente uno scopo determinato, conferisce a chi la concepì il diritto esclusivo di riprodurla e di spacciarla.

Nondimeno ciascuno degli autori di una delle parti che compongono simili pubblicazioni conserva rispettivamente i suoi diritti sul proprio lavoro, e può riprodurlo separatamente, indicando l'opera o la raccolta d'onde lo estrae.

8. L'esercizio del diritto di autore sulla riproduzione e sullo spaccio di un'opera comincia dalla prima

pubblicazione di questa, e dura tutta la vita dell'autore e 40 anni dopo la sua morte, ovvero 80 anni, a seconda del disposto dell'articolo seguente.

Le edizioni successive di un'opera, quantunque aumentate o modificate, non costituiscono nuove pubblicazioni.

Il diritto di riprodurre così le parti aggiunte o modificate, come l'opera intera, termina contemporaneamente.

9. L'esercizio del diritto di riproduzione e spaccio è esclusivo per l'autore durante la sua vita. Se l'autore cessa di vivere prima che dalla pubblicazione dell'opera stessa sieno decorsi anni 40, lo stesso diritto esclusivo continua nei suoi eredi o aventi causa sino al compimento di tal termine. Scorso questo primo periodo nell'uno e nell'altro dei modi innanzi indicati, ne comincia un secondo di quarant'anni, durante il quale l'opera può essere riprodotta e spacciata senza speciale consentimento di colui al quale il diritto di autore appartiene, sotto la condizione di pagargli il premio del 5 per cento sul prezzo lordo che dev'essere indicato sopra ciascun esemplare e dichiarato nel modo che sarà detto appresso. Il credito nascente di questa causa è privilegiato in confronto di qualunque altro sugli esemplari riprodotti.

10. Il diritto esclusivo di rappresentazione ed esecuzione di un'opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica e di qualunque composizione musicale dura nello autore e nei suoi aventi causa ottant'anni, ed ha principio dal giorno in cui ebbe luogo la prima rappresentazione o la prima pubblicazione dell'opera. Trascorso il termine sopra indicato, l'opera cade nel pubblico dominio, per quanto riguarda la rappresentazione ed esecuzione.

11. Allo Stato, alle Provincie, ai Comuni spetta il

diritto esclusivo di riproduzione sulle opere pubblicate a loro spese e per loro conto.

Questo diritto dura 20 anni a contare dalla pubblicazione.

Esso non si estende alle leggi ed agli atti ufficiali di qualsiasi natura, salvi i diritti e privilegi che possono competere all'amministrazione per ragioni di pubblico interesse.

Simile diritto appartiene alle Accademie o altre simili Società scientifiche, letterarie o di arte, sulla raccolta degli atti o sopra altre loro pubblicazioni. A ciascuno degli autori degli scritti o di altre opere in dette raccolte e pubblicazioni inseriti, spettano i diritti di cui è detto nel secondo paragrafo dell'articolo 7.

12. Durante il corso dei primi dieci anni, a contare dalla pubblicazione di un'opera, oltre il diritto di riproduzione, si ha pure la esclusiva facoltà di farne e di permetterne la traduzione.

La traduzione delle opere letterarie e scientifiche consiste nel voltarle in altra lingua; e quella delle opere di disegno, pittura, scultura, incisione e simili, consiste nel ritrarne le forme o le figure con lavoro non semplicemente meccanico o chimico, ma costitutivo di un'altr'opera d'arte di specie diversa da quella dell'opera originale, come sarebbe l'incisione di un quadro, il disegno di una statua e simili.

13. Per la traduzione di un'opera scientifica o letteraria si godono i diritti di autore; e così pure per la traduzione di un'opera d'arte, quando essa medesima costituisca un'altra opera d'arte a termini dell'articolo precedente.

14. Niuno potrà rappresentare o eseguire un'opera adatta a pubblico spettacolo, un'azione coreografica e una qualunque azione musicale, soggetta al diritto

esclusivo sanzionato coll'art. 2, se non ne ottenga il consenso dall'autore o dai suoi aventi causa. La prova scritta del consenso, comunque legalizzata, dovrà esser presentata e rilasciata al prefetto della provincia, che in difetto, sulla dichiarazione della parte, proibirà la rappresentazione o esecuzione.

15. I termini che cominciano dalla pubblicazione di un'opera si computano dall'anno in cui fu pubblicata l'ultima parte di essa opera.

Nel caso di opera pubblicata in più volumi, i termini che cominciano dalla sua pubblicazione si computano separatamente per ciascun volume, se tutti i volumi non sono pubblicati nel medesimo anno.

In tutti questi comput si trascurano le frazioni di anno.

CAPO II.

Alienazione e trasmissione dei diritti spettanti agli autori, e loro espropriazione per causa di pubblica utilità.

16. I diritti guarentiti agli autori con la presente legge si possono alienare e trasmettere in tutti i modi consentiti dalle leggi.

Nondimeno il diritto di riprodurre un'opera pubblica non è soggetto ad esecuzione forzata sino a che rimane nella persona dell'autore.

Se questo diritto è goduto in comune da uno o più autori e da un terzo non autore, può essere espropriato a danno di ciascuno di loro a cui spetta, salvo agli altri il diritto di prendere una parte del prezzo equivalente alla loro parte del diritto.

17. Il diritto di pubblicare un'opera inedita non è soggetto ad esecuzione forzata, se non nei casi in cui,

a termini dell'articolo precedente, può essere espropriato il diritto di riproduzione, purchè però consti che l'autore aveva già disposto che l'opera fosse pubblicata.

Sono perciò ammesse le prove scritte dalla volontà dell'autore, o le prove dei fatti da cui emerga aver l'autore destinata l'opera alla pubblicità in modo definitivo.

La prova della volontà dell'autore non potrà farsi per mezzo di testimoni.

18. Nella cessione di uno stampo, di un rame inciso o di altro tipo che costituisca un mezzo di cui ordinariamente si fa uso per pubblicare o riprodurre un'opera d'arte, intendesi compresa la facoltà di pubblicarla o di riprodurla se non vi sono patti espliciti in contrario, e se que ta facoltà appartiene al possessore della cosa ceduta.

La cessione di qualunque altra opera in uno o più esemplari non importa, in mancanza di un patto esplicito, l'alienazione del diritto di riprodurla.

19. Il permesso indeterminato di pubblicare un lavoro inedito o di riprodurre un'opera pubblicata non porta con sè l'alienazione indefinita del diritto di riproduzione.

Il giudice in simili casi fisserà un termine dentro il quale, nell'interesse dell'editore, deve essere interdetta ogni nuova riproduzione dell'opera.

20. I diritti di autore, eccettuato soltanto quello di pubblicare un'opera durante la vita dell'autore, possono acquistarsi dallo Stato, dalle Provincie e dai Comuni in via di espropriazione per causa di pubblica utilità.

La dichiarazione di pubblica utilità è fatta sulla proposta del Ministero di pubblica istruzione sentito il Consiglio di Stato.

L'indennità a pagarsi è stabilita in via amichevole. In difetto d'accordo, il tribunale nomina tre periti per estimare il prezzo dei diritti da espropriare. Questa perizia è parificata alle perizie giudiziali.

CAPO III.

Modo di accertare la pubblicazione di un'opera e i diritti di autore.

21. Chiunque intenda valersi dei diritti guarentiti da questa legge deve presentare al prefetto della provincia un numero di esemplari, non eccedente quello di tre, dell'opera che pubblica, ovvero egual numero di copie fatte con la fotografia o con altro processo qualunque, atte a certificare la identità dell'opera, e deve unirvi una dichiarazione in cui, facendo menzione precisa dell'opera e dell'anno nel quale è stampata, esposta o altrimenti pubblicata, esprima la volontà di riservare i diritti che gli competono come autore o editore.

22. Nella dichiarazione concernente opere o composizioni musicali atte alla rappresentazione, sarà esplicitamente detto se furono o se non furono rappresentate prima della pubblicazione, e nel caso affermativo, sarà con precisione indicato l'anno ed il luogo in cui ne fu fatta la prima rappresentazione.

23. Le dichiarazioni riguardanti un'opera adatta a pubblico spettacolo, un'azione coreografica e una qualunque composizione musicale, inedite, per le quali si vuole riservare il diritto esclusivo di rappresentazione od esecuzione, dovranno essere accompagnate da un manoscritto dell'opera, che sarà restituito dopo l'apposizione del visto di presentazione.

24. Le opere in più volumi saranno depositate volume per volume se non furono tutti pubblicati tra il primo di gennaio ed il 31 dicembre inclusivi del medesimo anno.

Delle opere periodiche, la cui pubblicazione è indefinita e delle raccolte che si pubblicano in più anni, sarà depositata anno per anno la parte pubblicata nel corso dell'anno.

25. L'obbligo della dichiarazione e del deposito di un'opera pubblicata a dispense, o di ciascuno dei suoi volumi, comincia dal tempo in cui fu pubblicata l'ultima dispensa dell'opera o del volume che deve essere depositato.

26. Colui che inserisce un lavoro, sia in una volta sola, sia in brani successivi, in un giornale, o in qualunque altra pubblicazione periodica deve dichiarare in fronte al lavoro inserito o al primo brano d'esso se intende conservare i diritti d'autore.

Il difetto di questa dichiarazione abilita altri giornali o altre opere periodiche alla riproduzione, purchè indichino la fonte da cui fu estratto il lavoro ed il nome dell'autore; ma non conferisce ad altri la facoltà di pubblicarlo separatamente.

Allorchè l'autore, o chi può esercitarne i diritti, intende eseguire simile pubblicazione a parte, deve fare il deposito e la dichiarazione richiesta dall'articolo 21, indicando con precisione quando incominciò e quando finì la pubblicazione fatta la prima volta nel giornale o in altra opera periodica; e se l'opera inserita è in più volumi, indicherà in quale anno fu compiuta la prima pubblicazione della materia contenuta in ciascuno dei volumi ristampati a parte, a misura che va facendo di questi il successivo deposito.

27. Il tempo utile per la dichiarazione e per i depositi richiesti a guarentigia dei diritti dell'autore, è

di tre mesi dalla pubblicazione delle opere o delle parti di esse, o rispettivamente dalla prima rappresentazione delle opere adatte a pubblico spettacolo, delle azioni coreografiche e di qualunque composizione musicale.

La dichiarazione ed il deposito tardivi saranno ugualmente efficaci, eccetto il caso in cui il tempo scorso fra la scadenza del suddetto termine ed il tempo in cui si effettuano la dichiarazione ed il deposito, altri abbia riprodotta l'opera, o incettato dall'estero copie per ispacciarle.

In tal caso l'autore non potrà opporsi allo spaccio di quel numero di copie che già si trovi stampato o incettato dall'estero. In difetto di accordi sul modo e sulle cautele per applicare la presente disposizione, l'autorità giudiziaria deciderà.

28. In difetto di dichiarazione e di deposito nel corso dei primi 10 anni dopo la pubblicazione di un'opera, intendesi definitivamente abbandonato ogni diritto di autore.

29. Gli estratti delle dichiarazioni fatte in tempo utile o tardivamente, saranno pubblicati ogni mese, per cura del Governo, nella *Gazzetta Ufficiale del Regno.*

30. Colui che vuol giovarsi della facoltà conceduta nel secondo paragrafo dell'art. 9 deve presentare al prefetto una dichiarazione scritta, nella quale indichi distintamente il suo nome ed il suo domicilio, l'opera che vuol riprodurre e il modo della riproduzione, il numero degli esemplari ed il prezzo che sarà da lui segnato sopra ciascuno di essi aggiungendovi l'esplicita offerta di pagarne il premio nella somma del ventesimo del montare del prezzo moltiplicato pel numero degli esemplari, a colui o a coloro che provino avervi diritto.

Queste dichiarazioni devono essere inserite almeno due volte alla distanza di 15 giorni l'una dall'altra, così in un giornale destinato agli annunzi giudiziali nel luogo ove si fa la riproduzione, come nella *Gazzetta Ufficiale del Regno.*

In capo ad ogni trimestre saranno anche riassunte in uno specchio le dichiarazioni fatte nel corso del trimestre, e pubblicate in seguito a quelle di cui è fatta menzione nell'articolo precedente.

31. Quando gli interessati non siano d'accordo sull'annullamento, la modificazione, o il trasferimento di dichiarazioni già fatte, spetta all'autorità giudiziaria il deciderne in via sommaria, conformemente ai diritti riconosciuti ed alle norme stabilite dalla presente legge.

Il Governo, ad istanza degli interessati, ed a loro spese, in appendice alla più prossima pubblicazione degli estratti delle dichiarazioni, darà notizia degli annullamenti, delle modificazioni e dei trasferimenti ordinati dall'autorità giudiziaria, come pure di quelli consentiti dalle parti, o avvenute per successione.

CAPO IV.

Contraffazione o altre trasgressioni alla presente legge e loro pene.

32. E' reo di pubblicazione abusiva chiunque pubblica un'opera altrui senza permesso dell'autore, o di chi lo rappresenta od ha causa da lui.

E' reo di contraffazione chiunque riproduce con qualsiasi modo un'opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo di autore, o ne spaccia gli esemplari o le copie senza il consentimento di colui al quale

quel diritto appartiene: chiunque omette la dichiarazione prescritta nell'articolo 30, chiunque riproduce o spaccia un numero di esemplari o di copie maggiore di quello che acquistò il diritto di riprodurre o di spacciare, chiunque traduce un'opera durante il tempo riservato all'autore.

33. La pubblicazione abusiva o la contraffazione consumata in uno dei modi indicati nell'articolo 32, è punita con multa che può estendersi sino a lire 5000, salvo il risarcimento dei danni ed interessi, e salve le pene maggiori che potrebbero essere applicate al contraffattore nei casi di furto o di frode secondo le leggi penali.

34. La rappresentazione o esecuzione abusiva sia totale, sia parziale, sia comunque fatta, con aggiunte, riduzioni o varianti, sarà punita con multa estensibile fino a 500 lire, salvo il risarcimento dei danni ed interessi, e salve le pene maggiori da applicarsi nei casi di furto, di frode o di falsità, in conformità colla legge penale.

35. Le azioni penali a tutela dei diritti d'autore, derivanti dalle disposizioni della presente legge, saranno esercitate d'ufficio.

36. Gli esemplari o le copie dell'opera contraffata ed i mezzi della contraffazione, quando per la natura loro non possono essere destinati alla riproduzione di opere diverse dalla contraffatta, saranno distrutti, se la parte lesa non ne chiegga l'aggiudicazione per un prezzo determinato in difalco dei danni e degli interessi, ovvero se il contraffattore non chiegga che sieno sottoposti a sequestro fino a che duri il diritto esclusivo riservato all'autore.

Il giudice deve sempre accogliere quest'ultima domanda, e darle la preferenza sull'altra.

L'aggiudicazione sarà conceduta dal giudice pel

prezzo indicato da chi la chiese, quando questo prezzo non è contraddetto dalla parte avversa. Nel caso opposto sarà ordinata una estimazione per mezzo di periti, ed il giudice fisserà d'ufficio il prezzo, lasciando libero al richiedente di accettarlo o di ritirare la sua domanda.

37. Nel corso dell'ultimo anno riservato all'autore per l'esercizio esclusivo dei suoi diritti di riproduzione e di traduzione o di rappresentazione, non sarà mai ordinata la distruzione delle cose contraffatte o dei mezzi della contraffazione; anzi sull'opposizione del contraffattore, sarà sospesa l'esecuzione della sentenza che l'avesse precedentemente ordinata.

In entrambi questi casi sarà sostituito il sequestro obbligatorio a spese del contraffattore, sino al termine del diritto riservato.

38. In qualunque stadio della durata del diritto esclusivo riservato all'autore, il giudice può, nel silenzio delle parti, ordinare che sieno depositati in un pubblico museo gli esemplari contraffatti, o i mezzi della contraffazione, se costituiscano opere d'arte di molto pregio.

39. Quando il diritto d'autore si riduce al diritto di aver un determinato premio, non può più essere ordinata la distruzione delle copie contraffatte o dei mezzi di contraffazione, nè il sequestro, salvo il caso che si trattasse di assicurare il pagamento del premio.

Se il premio non è liquido e mancano i dati per liquidarlo direttamente, può essere determinato dal giudice, sia per mezzo di esperti, sia per analogia con altri casi.

40. La riproduzione di un titolo generico non costituisce reato di contraffazione.

Non è neppure contraffazione la trascrizione di uno o più brani di un lavoro, quando non è fatta con

l'apparente scopo di riprodurre una parte dell'opera altrui per trarne lucro.

Gli articoli di polemica politica, quando si trascrivono per farne memorie di discussione o per giustificare o rettificare opinioni già emesse intorno ad essi, e gli articoli di notizie inserite nei giornali o in altri lavori periodici, possono essere riprodotti purchè se ne indichi la sorgente; ma la riproduzione delle inserzioni di cui è detto nell'articolo 26 costituisce un reato di contraffazione nei casi in cui è vietata dalla legge.

41. La omissione dell'inserzione prescritta nel secondo paragrafo dell'articolo 30, ovvero la indicazione di un prezzo sugli esemplari o sulle copie maggiore del dichiarato, quando non sia corretta con una dichiarazione suppletiva precedente allo spaccio, sono punite con multa che può estendersi sino a lire 1000.

Nell'un caso e nell'altro è fatta salva l'azione pel risarcimento del danno e pel pagamento del premio.

42. La sciente inesattezza o fallacia delle indicazioni che secondo i vari casi debbono essere fatte nella dichiarazione prescritta dagli articoli 21. 23 e 26 o in quella prescritta con l'articolo 30 della presente legge, è punita con multa che può estendersi sino a lire 1000.

43. Ogni altra infrazione della presente legge o dei regolamenti sull'esercizio dei diritti di autore sarà punita con multa che può estendersi sino a lire 500.

CAPO V.

Disposizioni generali e provvedimenti transitorii.

44. La presente legge è applicabile agli autori di opere pubblicate in paese estero, col quale non siano o cessino di aver vigore speciali trattati, purchè presso di esso sieno leggi, che riconoscano a pro degli autori diritti più o meno estesi e che queste leggi siano applicate con reciprocità alle opere pubblicate nel Regno d'Italia.

Se la reciprocità è promessa da uno Stato estero agli altri Stati, a condizione che siano da questi assicurati agli autori delle opere pubblicate nel suo territorio gli stessi diritti e le stesse guarentigie che le sue leggi sanciscono, il Governo del Re è autorizzato ad accordare con Decreto Reale le une e gli altri, sotto condizione di reciprocità, e purchè siano a tempo e non siano sostanzialmente diversi da quelli che la presente legge riconosce.

Se nel paese straniero è prescritto il deposito o la dichiarazione a tempo della pubblicazione di un'opera, basta la prova di aver eseguito l'uno o l'altra conformemente alle leggi del paese per ottenere sull'opera ivi pubblicata l'esercizio del diritto d'autore nel Regno.

Nella ipotesi opposta il deposito o la dichiarazione prescritti nella presente legge possono essere effettuati sia in Italia, sia presso i consoli italiani all'estero.

45. Con uno o più decreti reali sarà provveduto al modo di conservare le opere depositate e le rela-

tive dichiarazioni, al modo di far fronte alle spese di conservazione ed a quelle delle inserzioni imposte al Governo, col pagamento di diritti fissi o proporzionali per una somma totale non maggiore di lire 10; alla determinazione del numero degli esemplari o delle copie da presentarsi nei termini dell'articolo 20, ed a quanto altro occorre per la esecuzione della presente legge.

46. La presente legge è applicabile eziandio alle opere già pubblicate, rappresentate od eseguite.

CAPO VI.

Disposizioni transitorie relative alla legge 25 giugno 1865, N. 2337.

47. Se il giorno in cui la presente legge va in vigore (1 agosto 1865) i diritti di autore sopra un'opera riconosciuti da leggi precedenti sono estinti in ciascuna delle provincie dello Stato, niuno potrà farli rivivere invocando la nuova legge.

Ma se questi diritti esistono ancora in tutto lo Stato, o in alcune provincie, l'autore, purchè non gli abbia già alienati, ovvero i suoi rappresentanti per successione legittima o testamentaria che li posseggono, sono ammessi ad invocare l'applicazione di questa nuova legge, estendendone l'effetto a tutto il Regno pel tempo che resta, sottraendo rispettivamente dai termini da essa indicati quello che è già scorso dalla prima pubblicazione dell'opera.

Se l'alienazione dell'esercizio dei diritti d'autore, avvenuta prima che la presente legge entri in esecuzione (1 agosto 1865) fu fatta per un tempo determinato, e se, giunto il termine da essa prestabilito, non

è ancora compiuta la durata di quei diritti misurata secondo le norme poste in questo articolo, l'autore o chi lo rappresenta rientra pel rimanente tempo nell'esercizio dei suoi diritti.

Ne godrà invece l'acquisitore, se l'alienazione dei diritti di autore a suo vantaggio fu fatta per tempo non definito o con espressa clausola debba a lui giovare qualunque eventuale prolungamento o ampliazione dei diritti d'autore.

I beneficii di cui è fatta menzione in questo articolo non sono conceduti se non a coloro che nel termine perentorio di tre mesi, dal giorno in cui va in esecuzione la presente legge (1 agosto 1865), facciano esplicita dichiarazione di volersene giovare nelle forme prescritte dall'articolo 21 per le opere di prima pubblicazione.

48. I rami e le tavole calcografiche, le pagine stereotipe ed altri strumenti di riproduzione di opere dell'ingegno, adoperati a riprodurre in alcune provincie del Regno opere che non godevano in esse la guarentigia dei diritti d'autore, se mai fossero già, per effetto dell'estensione delle leggi del Regno subalpino al resto d'Italia, rimasti inoperosi nelle mani di coloro che prima ne potevano per le leggi del paese fare un uso lecito, ovvero se avessero a rimanervi inoperosi per effetto della presente legge, possono a richiesta dei loro proprietari essere stimati giudiziariamente in contraddizione di coloro cui appartiene il diritto di autore, ed essere a costoro ceduti.

Se essi ricusano di acquistarli pel prezzo stimato e fissato dal giudice, saranno dal giudice medesimo dichiarati tenuti a pagare, durante il tempo che resta dell'esercizio del diritto di autore, un premio annuo che rappresenti i frutti probabili del capitale impe-

dito, ovvero una somma bastevole a compensare la distruzione di quegli strumenti, tenendo ragione del valore, della materia e dello stato in cui si trovano.

L'autore, chi lo rappresenta o chi ha causa da lui, potrà preferire quel modo di compenso tra gli indicati qui sopra che sarà meno grave per lui; e, nel caso che non possa o che non voglia sceglierne alcuno, il giudice lo dichiarerà tenuto a seguir quello che stimerà più conveniente, ovvero potrà permettere che quegli strumenti siano adoperati, per un tempo determinato, a riprodurre un certo numero di esemplari che potranno essere spacciati liberamente e ciò sotto quelle guarentigie che crederà più acconce e tutelare il diritto dell'autore.

Nel caso che gli strumenti fossero stati, dopo la estensione della legge subalpina, trasformati o alienati da coloro che se ne servivano come capitale di loro propria industria, ogni azione nascente dal disposto in questo articolo sarà estinta.

Le disposizioni del presente articolo sono applicabili anche agli esemplari di quelle opere che furono liberamente riprodotte, nel caso in cui per effetto dell'art. 48 estendansi anche ad essi i diritti di autore. Un mese dopo che questa legge entrerà in vigore (1 agosto 1865) non saranno più ammesse domande per indennità fondate su qualunque delle ipotesi precedenti.

REGOLAMENTO.

1. Chi intende riservarsi i diritti di autore deve presentare alla Prefettura della provincia una dichiarazione in duplice originale, firmata da lui o da un suo speciale procuratore per ciascuna delle opere sulle quali intende fare la detta riserva.

Un'enciclopedia, un'antologia, uno studio graduato ovvero un altro lavoro letterario, teatrale o musicale, composto di più parti, può essere oggetto di una sola dichiarazione, allora soltanto che le parti, e pel loro contenuto, e pel loro coordinamento, sono tali da costituire manifestamente un'opera unica.

Ciò dovrà risultare, ove trattisi di opera stampata, anche rispetto alla numerazione progressiva dei volumi, delle parti, dei capitoli e delle pagine, e, in generale rispetto alla forma tipografica.

2. L'autore, o suoi aventi causa, di un'opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica e di qualunque composizione musicale, che vuole giovarsi della disposizione contenuta nell'art. 14 della legge, deve manifestare alla Prefettura, nella dichiarazione di cui all'articolo precedente, o in dichiarazione separata, che intende far proibire la rappresentazione e l'esecuzione del lavoro, che forma oggetto del suo diritto, a chiunque non presenti e non rilasci alla Prefettura la prova scritta, comunque legalizzata, del suo consenso.

3. Per sopperire alle spese di conservazione delle opere depositate e delle relative dichiarazioni, ed alle spese delle inserzioni deve essere pagato per ciascuna dichiarazione il diritto fisso di lire due. Per la dichiarazione di cui nell'art. 2, tanto se unita, quanto se separata alla dichiarazione principale, dev'essere pagato un diritto fisso di lire 10 per ciascuna opera.

Questi diritti devono essere versati al ricevitore del registro del luogo ove s'intende presentare la dichiarazione, od a quello del luogo di dimora del dichiarante.

4. Alla dichiarazione indicata nell'art. 1 andrà unito un esemplare dell'opera a cui si riferiscono i diritti d'autore, o una copia fatta con la fotografia o con

altro processo riproduttivo, quando si tratti di opere che non possono essere depositate, salvo il disposto dell'art. 23 della legge per le opere teatrali inedite, rispetto alle quali si vuole riservare il diritto di rappresentazione.

Sarà in ogni caso annessa alla dichiarazione la ricevuta del diritto fisso pagato a norma dell'art. 3, e quando la dichiarazione sia presentata dal mandatario dello interessato, vi sarà pure unita la procura fatta nelle debite forme.

5. L'ufficiale della Prefettura, incaricato di ricevere le dichiarazioni pei diritti d'autore, ne fa constare, mediante certificato scritto sopra ambedue gli originali. Questo certificato porterà il numero d'ordine del registro da tenersi presso ciascuna Prefettura di cui all'articolo seguente.

6. Il certificato di cui all'articolo precedente sarà contemporaneamente trascritto sopra apposito registro.

7. Nei tre giorni successivi al deposito, un esemplare della dichiarazione munito del certificato e corredato della copia dell'opera presentata e del diritto fisso pagato a norma dell'art. 3, sarà trasmesso dalla Prefettura al Ministero d'agricoltura industria e commercio.

L'altro esemplare della dichiarazione, munito pure del certificato di deposito, sarà consegnato al dichiarante.

Il Ministero trasmetterà ogni 15 giorni alle Prefettare del Regno un elenco delle dichiarazioni di cui nell'art. 2; esse ne prenderanno nota in apposito registro e cureranno la rigorosa osservanza dell'art. 14 della legge.

8. Qualora un'opera, sulla quale voglionsi riservare i diritti dell'autore, sia pubblicata in più riprese ed

in tempi diversi, il diritto di lire due dovrà essere pagato allorchè si presenta la dichiarazione rispetto alla prima parte dell'opera; le parti successive dovranno formare oggetto di speciale deposito, e le Prefetture ne attesteranno l'esecuzione mediante annotazione sulle parti d'opera presentate.

Per le opere periodiche e per le raccolte indicate nella seconda parte dell'art. 24 della legge, oltre il diritto di lire due all'atto in cui viene presentata la dichiarazione, sarà pagato lo stesso diritto in ciascuno degli anni successivi all'atto del deposito della parte pubblicata nel corso dell'anno, sino a che il diritto pagato per ogni opera abbia raggiunto la somma di lire dieci.

Il pagamento di tale diritto avrà luogo nei modi stabiliti dall'articolo 3.

Per l'invio delle parti d'opera al Ministero, la Prefettura si uniformerà alle prescrizioni dell'articolo 7.

9. Chi intende riprodurre o mettere in vendita, senza il consenso di quello cui appartiene il diritto d'autore, un'opera, riguardo alla quale sia cominciato il secondo periodo, a termini dell'art. 9 della legge, deve pagare un diritto fisso di lire due, in conformità dell'art. 2 del presente regolamento, e presentare alla Prefettura una dichiarazione in doppio originale, allegando la ricevuta del diritto pagato.

Questa dichiarazione deve essere, a cura e spese del richiedente, inserita per due volte, alla distanza di quindici giorni, nella *Gazzetta Ufficiale del Regno*.

L'interessato dovrà dar prova di queste inserzioni presentando alla Prefettura un esemplare dei giornali che le contengono e dovrà inoltre, non appena abbia avuto luogo la riproduzione dell'opera, depositarne parimenti alla Prefettura un esemplare.

10. Le disposizioni degli articoli 5, 6 e 7 sono ap

plicate alle dichiarazioni indicate nell'articolo precedente, salvo che la trasmissione entro tre giorni al Ministero dell'esemplare dell'opera stessa avrà luogo allora che esso sia depositato dall'interessato.

La Prefettura dovrà poi trasmettere entro tre giorni al Ministero i giornali presentati a termini dell'articolo precedente.

11. Chi, a tenore dell'art. 7 della legge, intenda che sia data pubblica notizia di mutazioni relative ai diritti d'autore, dovrà presentare alla Prefettura apposita istanza allegandovi, se trattasi di mutazioni ordinate dall'autorità giudiziaria, una copia autentica della sentenza e il documento che dimostra come essa sia passata in giudicato; se trattasi di mutazioni consentite dalle parti, un contratto le cui firme sieno regolarmente autenticate, e se si tratta di mutazioni avvenute per successione, un atto di notorietà da cui risulti il trasferimento: come pure, se la successione è testata, copia autentica del testamento.

A titolo di rifusione delle spese di pubblicazione, dovrà essere pagato, per ciascuna di queste istanze, un diritto eguale a quello indicato dall'art. 3 e dovrà all'istanza stessa essere allegata la relativa quietanza del ricevitore del registro.

Delle istanze indicate nel presente articolo dovrà esser fatta menzione nel registro di cui all'art. 6; l'invio di esse al Ministero dovrà aver luogo nel termine di tre giorni dalla presentazione.

12. Chi desidera aver copie, estratti o notizie relative ai documenti custoditi dal Ministero d'agricoltura, industria e commercio, od alle registrazioni da esso tenute rispetto ai diritti d'autore, deve, a titolo di rifusione di spesa, pagare al ricevitore del registro un diritto di lire due, e allegare alla sua domanda la ricevuta del diritto pagato e il foglio o i

fogli di carta bollata da una lira, necessarii per la trascrizione delle copie degli estratti e dei ragguagli richiesti.

13. Trattandosi di presentazioni da eseguirsi all'estero tutte le attribuzioni affidate alle Prefetture spetteranno ai regi consoli od agenti consolari, i quali esigeranno in danaro il pagamento dei diritti stabiliti dal presente regolamento e ne trasmetteranno poi l'ammontare all'amministrazione del demanio e delle tasse.

14. Le disposizioni dell'art. 2 si applicano eziandio alle opere già pubblicate, rappresentate o eseguite.

Per tutte le opere adatte a pubblico spettacolo, azioni coreografiche e composizioni musicali, appartenenti ad uno stesso autore, editore o loro aventi causa, depositate anteriormente al giorno in cui entrerà in vigore questo regolamento, potrà esser presentata una sola dichiarazione complessiva agli effetti dell'art. 2 del detto regolamento; ed il diritto da pagarsi sarà di lire trenta, qualunque sia il numero delle opere contenute nella dichiarazione.

CONVENZIONE INTERNAZIONALE DI BERNA
(9 settembre 1886).

Art. 1.

Les pays contractants sont constitués à l'état d'Union pour la protection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques.

Art. 2

Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres

pays, pour les œuvres, soit publiées dans un de ces pays, soit non publiées, des droits que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux.

La jouissance de ces droits est subordonnée à l'accomplissement des conditions et formalités prescrites par la législation du pays d'origine de l'œuvre; elle ne peut excéder, dans les autres pays, la durée de la protection accordée dans le dit pays d'origine.

Est considéré comme pays d'origine de l'œuvre, celui de la première publication, ou, si cette publication a lieu simultanément dans plusieurs pays de l'Union, celui d'entre eux dont la législation accorde la durée de protection la plus courte.

Pour les œuvres non publiées, le pays auquel appartient l'auteur est considéré comme pays d'origine de l'œuvre.

Art. 3.

Les stipulations de la présente convention s'appliquent également aux éditeurs d'œuvres littéraires ou artistiques publiées dans un des pays de l'Union, et dont l'auteur appartient à un pays qui n'en fait pas partie.

Art. 4.

L'expression « œuvres littéraires et artistiques » comprend les livres, brochures ou tous autres écrits; les œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, les compositions musicales avec ou sans paroles; les œuvres de dessin, de peinture, de sculpture, de gravure; les lithographies, les illustrations, les cartes géographiques; les plans, croquis et ouvrages plastiques, rela-

tifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture ou aux sciences en général; enfin toute production quelconque du domaine littéraire, scientifique ou artistique, qui pourrait être publiée par n'importe quel mode d'impression ou de reproduction.

Art. 5.

Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusifs de faire ou d'autoriser la traduction de leurs ouvrages jusqu'à l'expiration de dix années à partir de la publication de l'oeuvre originale dans l'un des pays de l'Union.

Pour les ouvrages publiés, par livraisons, le délai de dix années ne compte qu'à dater de la publication de la dernière livraison de l'œuvre originale.

Pour les œuvres composées de plusieurs volumes publiés par intervalles, ainsi que pour les bulletins ou cahiers publiés par des sociétés littéraires ou savantes ou par des particuliers, chaque volume, bulletin ou cahier est, en ce qui concerne le délai de dix années, considéré comme ouvrage séparé.

Dans les cas prévus au présent article, est admis comme date de publication, pour le calcul des délais de protection, le 31 décembre de l'année dans laquelle l'ouvrage a été publié.

Art. 6.

Les traductions licites sont protégées comme des ouvrages originaux. Elles jouissent, en conséquence, de la protection stipulée aux articles 2 et 3 en ce qui concerne leur réproduction non autorisée dans les pays de l'Union.

Il est entendu que, s'il s'agit d'une œuvre pour laquelle le droit de traduction est dans le domaine public, le traducteur ne peut pas s'opposer à ce que la même œuvre soit traduites par d'autres écrivains.

Art. 7.

Les articles de journaux ou de recueils périodiques publiés dans l'un des pays de l'Union peuvent être réproduits, en original ou en traduction, dans les autres pays de l'Union, à moins que les auteurs ou éditeurs ne l'aient expressement interdit. Pour les recueils, il peut suffire que l'interdiction soit faite d'une manière générale en tête de chaque numéro du recueil.

En aucun cas, cette interdiction ne peut s'appliquer aux articles de discussions politiques ou à la reproduction des nouvelles du jour et des *faits divers*.

Art. 8.

En ce qui concerne la faculté de faire licitement des emprunts à des œuvres littéraires ou artistiques pour des publications destinées à l'enseignement ou ayant un caractère scientifique, ou pour des chrestomathies, est réservé l'effet de la législation des pays de l'Union et des arrangements particuliers existants ou à conclure entre eux.

Art. 9.

Les stipulations de l'article 2 s'appliquent à la représentation publique des œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, que ces œuvres soient publiées ou non.

Les auteurs d'œuvres dramatiques ou dramatico-musicales, ou leurs ayants cause, sont, pendant la durée de leur droit exclusif de traduction, réciproquement protégés contre la représentation publique non autorisée de la traduction de leurs ouvrages.

Les stipulations de l'article 2 s'appliquent également à l'exécution publique des œuvres musicales non publiées ou de celles qui ont été publiées, mais dont l'auteur a expressement déclaré sur le titre ou en tête de l'ouvrage qu'il en interdit l'exécution publique.

Art. 10.

Sont spécialement comprises parmi les reproductions illicites auxquelles s'applique la présente convention, les appropriations indirectes non autorisés d'un ouvrage littéraire ou artistique, designées sous des noms divers, tels que: *adaptations*, *arrangements de musique*, etc., lorsqu'elles ne sont que la reproduction d'un tel ouvrage, dans la même forme, avec des changements, additions ou retranchements, non essentiels, sans présenter d'ailleurs le caractère d'une nouvelle œuvre originale.

Il est entendu que, dans l'application du présent article, les tribunaux des divers pays de l'Union tiendront compte, s'il y a lieu, des réserves de leurs lois respectives.

Art. 11.

Pour que les auteurs des ouvrages protégés par la présente convention soient, jusqu'à preuve contraire, considérés comme tels et admis, en conséquence, devant les tribunaux des divers pays de l'Union à

exercer des poursuites contre les contrefaçons, il suffit que leur nom soit indiqué sur l'ouvrage en la manière usitée.

Pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, l'éditeur dont le nom est indiqué sur l'ouvrage est fondé à sauvegarder les droits appartenant à l'auteur. Il est, sans autres preuves, réputé ayant cause de l'auteur anonyme ou pseudonyme.

Il est entendu, toutefois, que les tribunaux peuvent exiger, le cas échéant, la production d'un certificat délivré par l'autorité compétente, constatant que les formalités prescrites, dans le sens de l'article 2, par la législation du pays d'origine ont été remplies.

Art. 12.

Toute œuvre contrefaite peut être saisie à l'importation dans ceux des pays de l'Union où l'œuvre originale a droit à la protection légale.

La saisie a lieu conformément à la législation intérieure de chaque pays.

Art. 13.

Il est entendu que les dispositions de la présente convention ne peuvent porter préjudice, en quoi que ce soit, au droit qui appartient au Gouvernement de chacun des pays de l'Union de permettre, de surveiller, d'interdire, par des mesures de législation ou de police intérieure, la circulation, la représentation, l'exposition de tout ouvrage ou production à l'égard desquels l'autorité compétente aurait à exercer ce droit.

Art. 14.

La présente convention, sous les réserves et conditions à déterminer d'un commun accord, s'applique à toutes les ouvres qui, au moment de son entrée en vigueur, ne sont pas encore tombées dans le domaine public dans leur pays d'origine.

Art. 15.

Il est entendu que les Gouvernements des pays de l'Union se réservent respectivement le droit de prendre séparément, entre eux, des arrangements particuliers, en tant que ces arrangements conféreraient aux auteurs ou à leurs ayants cause des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union, ou qu'ils renfermeraient d'autres stipulations non contraires à la présente convention.

Art. 16.

Un office international est institué sous le nom de *Bureau de l'Union internationale pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques.*

Ce bureau, dont les frais sont supportés par les administrations de tous les pays de l'Union, est placé sous la haute autorité de l'administration supérieure de la Confédération Suisse, et fonctionne sous sa surveillance. Les attributions en sont déterminées d'un commun accord entre les pays de l'Union.

Art. 17.

La présente convention peut être soumise à des révisions en vue d'y introduire les améliorations de nature à perfectionner le systéme de l'Union.

Les questions de cette nature, ainsi que celles qui intéressent à d'autres points de vue le développement de l'Union, seront traitées dans des conférences qui auront lieu successivement dans les pays de l'Union entre les délégués des dits pays.

Il est entendu qu'aucun changement à la présente convention ne sera valable pour l'Union que moyennant l'assentiment unanime des pays qui la composent.

ART. 18.

Les pays qui n'ont point pris part à la présente convention et qui assurent chez eux la protection légale des droits faisant l'objet de cette convention, seront admis à y accéder sur leur demande.

Cette accension sera notifiée par écrit au Gouvernement de la Confédération Suisse, et par celui-ci à tous les autres.

Elle emportera, de plein droit, adhésion à toutes les clauses et admission à tous les avantages stipulés dans la présente convention.

ART. 19.

Les pays accédant à la présente convention ont aussi le droit d'y accéder en tout temps pour leurs colonies ou possessions étrangères.

Ils peuvent, à cet effet, soit faire une déclaration générale par laquelle toutes leurs colonies ou possessions sont comprises dans l'accession, soit nommer expressement celles qui y sont comprises, soit se borner à indiquer celles qui en sont exclues.

ART. 20.

La présente convention sera mise à exécution trois mois aprés l'échange des ratifications, et demeurera

en vigueur pendant un temps indéterminé, jusqu'à l'expiration d'une année du jour où la dénunciation en aura été faite.

Cette dénonciation sera adressée au Gouvernement chargé de recevoir les accessions. Elle ne produira son effet qu'à l'égard du pays qui l'aura faite la convention restant exécutoire pour les autres pays de l'Union.

Art. 21.

La présente convention sera ratifiée, et les ratifications en seront échangées à Berne, dans le délai d'un an au plus tard.

(*si omettono le firme*).

ARTICLE ADDITIONNEL.

Les plénipotentiaires réunis pour signer la convention concernant la création d'une Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, sont convenus de l'article additionnel suivant, qui sera ratifiée en même temps que l'acte auquel il se rapporte.

La convention conclue à la date de ce jour n'affecte en rien le maintien des conventions actuellement existantes entre les pays contractants, en tant que ces conventions confèrent aux auteurs ou à leurs ayants cause des droits plus étendus que ceux accordés par l'Union, ou qu'elles renferment d'autres stipulations qui ne sont pas contraires à cette convention.

(*si omettono le firme*).

PROTOCOLE DE CLÔTURE.

1. Au sujet de l'article 4, il est convenu que ceux des pays de l'Union où le caractère d'œuvres artistiques n'est pas refusé aux œuvres photographiques s'engagent à les admettre, à partir de la mise en vigueur de la convention conclue en date de ce jour, au bénéfice de ses dispositions. Ils ne sont, d'ailleurs, tenus de protégèr les auteurs desdites œuvres, sauf les arrangements internationaux existants ou à conclure, que dans la mesure où leur législation permet de le faire.

Il est entendu que la photographie autorisée d'une œuvre d'art protégée jouit, dans tous les pays de l'Union, dè la protection légale, au sens de la dite convention, aussi longtemps que dure le droit principal de reproduction de cette œuvre même, et dans les limites des conventions privées entre les ayants droit.

2. Au sujet de l'article 9, il est convenu que ceux des pays de l'Union dont la législation comprend implicitement, parmi les œuvres dramatico-musicales, les œuvres chorégraphiques admettent expressement les dites œuvres au bénéfice des dispositions de la convention conclue en date de ce jour.

Il est d'ailleurs entendu que les contestations qui s'élèveraient sur l'application de cette clause demeurent réservées à l'appréciation des tribunaux respectifs.

3. Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne sont

pas considérées comme constituant le fait de contrefaçon musicale.

4. L'accord commun prévu à l'article 14 de la convention est déterminé ainsi qu'il suit:

L'application de la convention aux œuvres non tombées dans le domaine public au moment de sa mise en vigueur aura lieu suivant les stipulations y relatives contenues dans les conventions spéciales existantes ou à conclure à cet effet.

A défaut de semblables stipulations entre pays de l'Union, les pays respectifs régleront, chacun pour ce qui le concerne, par la législation intérieure, les modalités relatives à l'application du principe contenu à l'article 14.

5. L'organisation du Bureau international prévu à l'article 16 de la convention sera fixée par un réglement que le Gouvernement de la Conféderation Suisse est chargé d'élaborer.

La langue officielle du Bureau international sera la langue française.

Le Bureau international centralisera les renseignements de toute nature relatifs à la protection des droits des auteurs sur leurs œuvres littéraires et artistiques. Il les coordonnera et les publiera. Il procédera aux études d'utilité commune interessant l'Union et rédigera, à l'aide des documents qui seront mis à sa disposition par les diverses administrations, un feuille périodique, en langue française, sur les questions concernant l'objet de l'Union. Les Gouvernements des pays de l'Union se réservent d'autoriser, d'un commun accord, le Bureau à publier une édition dans une ou plusieurs autres langues, pour le cas où l'expérience en aurait démontré le besoin.

Le bureau international devra se tenir en tout temps à la disposition des membres de l'Union pour leur

fournir, sur les questions relatives à la protection des œuvres littéraires et artistiques, les renseignement spéciaux dont ils pourraient avoir besoin.

L'administration du pays où doit siéger une conférence préparera, avec le concours du Bureau international, les travaux de cette conférence.

Le directeur du Bureau international assistera aux séances des conférences et prendra part aux discussions sans voix délibérative. Il fera sur sa gestion un rapport annuel qui sera communiqué à tous les membres de l'Union.

Les dépenses du Bureau de l'Union internationale seront supportées en commun par le pays contractants. Jusqu'à nouvelle décision, elles ne pourront pas dépasser la somme de soixante mille francs par année. Cette somme pourra être augmentée au besoin par simple décision d'une des conférences prevues à l'article 17.

Pour déterminer la part contributive de chacun des pays dans cette somme totale des frais, les pays contractants et ceux qui adhéreraient ultérieurement à l'Union seront divisés en six classes contribuant chacune dans la proportion d'un certain nombre d'unités, savoir:

1.ere classe	....	25 unités
2.me »	....	20 »
3.me »	....	15 »
4.me »	....	10 »
5.me »	....	5 »
6.me »	....	3 »

Ces coefficientes seront multiplié par le nombre des pays de chaque classe et la somme des produits ainsi obtenus fournira le nombre d'unités par lequel la

dépense totale doit être divisée. Le quotient donnera le montant de l'unité de dépense.

Chaque pays déclarera, au moment de son accession, dans laquelle des susdites classes il demande à être rangé.

6. La prochaine conférence aura lieu à Paris, dans le délai de quatre à six ans à partir de l'entrée en vigueur de la convention.

Le Gouvernement français en fixera la date dans ces limites, aprés avoir pris l'avis du Bureau international.

7. Il est convenu que, pour l'échange des ratifications prévu à l'article 21, chaque partie contractante remettra un seul instrument, qui sera déposé, avec ceux des autres pays, aux archives du Gouvernement de la Confédération Suisse. Chaque partie recevra en retour un exemplaire du procès-verbal d'échange des ratifications, signé par les plénipotentiaires qui y auront pris part.

Le présent protocole de clôture, qui sera ratifié en même temps que la convention conclue à la date de ce jour, sera considéré comme faisant partie intégrante de cette Convention, et aura même force, valeur et durée.

(*si omettono le firme*).

PROCES-VERBAL DE SIGNATURE.

1. En ce qui concerne l'accession des colonies ou possessions étrangères prévue à l'article 19 de la convention:

Les plénipotentiaires de Sa Majesté catholique le Roi d'Espagne réservent pour leur Gouvernement la faculté de faire connaitre sa détermination au moment de l'échange des ratifications.

Le plénipotentiaire de la République Française déclare que l'accession de son pays emporte celle de toutes les colonies de lá France.

Les plénipotentiaires de Sa Majesté Britannique déclarent que l'accession de la Grande-Bretagne à la convention pour la protection des œuvres littéraires et artistiques comprendre le Royaume-Uni de la Grande-Bretagne et d'Irlande et toutes les colonies et possessions étrangères de Sa Majesté Britannique.

Ils réservent toutefois au Gouvernement de Sa Majesté Britannique la faculté d'en annoncer en tout temps la dénonciation séparément pour une ou plusieurs des colonies ou possessions suivantes, en la manière prévue par l'article 20 de la convention, savoir: les Indes, le Dominion du Canadà, Terre-Neuve, le Cap Natal, la Nouvelle-Galles-du-Sud, Victoria, Queensland, la Tasmanie, l'Australie méridionale, l'Australie occidentale et la Nouvelle-Zélande.

2. En ce qui concerne la classification des pays de l'Union au point de vue de leur part contributive aux frais du Bureau international (chiffre 5 du protocole de clôture).

Les plénipotentiaires déclarent que leurs pays respectifs doivent être rangés dans les classes suivantes, savoir:

Allemagne	dans la	1.ere	classe
Belgique	»	3.me	»
Espagne	»	2.me	»
France	»	1.ere	»
Grande-Bretagne .	»	1.ere	»
Haïti	»	5.me	»
Italie	»	1.ere	»
Suisse	»	3.me	»
Tunisie	»	6.me	»

Le plénipotentiaire de la République de Libéria déclare que les pouvoirs qu'il a reçus de son Gouvernement l'autorisent à signer la convention, mais qu'il n'a pas reçu d'instruction quant à la classe où ce pays entend se ranger au point de vue de sa part contributive aux frais du Bureau international. En conséquence, il réserve sur cette question la détermination de son Gouvernement, qui la fera connaître lors de l'échange des ratifications.

(*si omettono le firme*).

PROTOCOLE.

Au moment de procéder à la signature du procès verbal constatant le dépôt des actes de ratification délivrés par les hautes parties signataires de la *convention en date au* 9 *septembre* 1896 *concernant la création d'une Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques.*

S. E. monsieur le Ministre d'Espagne a renouvelé, au nom de son Gouvernement, la déclaration consignée dans le procès verbal de la conférence du 9 septembre 1896 et suivant laquelle l'accession de l'Espagne à la convention emporte celle de tous les territoires dépendant de la Couronne espagnole.

Les soussignés ont pris acte de cette déclaration.

En foi de quoi ils ont signé le présent protocole fait à Berne, en neuf expéditions, le 5 septembre 1887.

(*si omettono le firme*).

ATTO ADDIZIONALE DI PARIGI
(4 maggio 1896).

Art. 1.

La Convention internationale du 9 septembre 1886 est modifiée ainsi qu'il suit:

I. — Article 2. Le premier alinéa de l'article 2 aura la teneur suivante:

« Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres pays, pour leur œuvres, soit non publiées, soit publiées pour la première fois dans un de ces pays, des droits que les lois respectives accordent actuellement ou accorderont par la suite aux nationaux. »

Il est, en outre, ajouté un cinquième alinéa ainsi conçu:

« Les œuvres posthumes sont comprises parmi les œuvres protégées. »

II. — Article 3. L'article 3 aura la teneur suivante:

« Les auteurs ne ressortissant pas à l'un des pays de l'Union, mais qui auront publié ou fait publier, pour la première fois, leurs œuvres littéraires ou artistiques dans l'un de ces pays, jouiront, pour ces œuvres, de la protection accordée par la Convention de Berne et par le présent Acte additionnel. »

III. — Article 5. Le premier alinéa de l'article 4 aura la teneur suivante:

« Les auteurs ressortissant à l'un des pays de l'Union, ou leurs ayants cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d'autoriser la tra-

duction de leurs œuvres pendant tout la durée du droit sur l'œuvre originale. Toutefois, le droit exclusif de traduction cessera d'exister lorsque l'auteur n'en aura pas fait usage dans un délai de dix ans à partir de la première publication de l'œuvre originale, en publiant ou en faisant publier, dans un des pays de l'Union, une traduction dans la langue pour laquelle la protection sera réclamée. »

IV. — Article 7. L'article 7 aura la teneur suivante:

« Les romans-feuilletons, y compris les nouvelles, publiés dans les journaux ou recueils périodiques d'un des pays de l'Union, ne pourront être reproduits, en original ou en traduction, dans les autres pays, sans l'autorisation des auteurs ou de leurs ayants cause.

« Il en sera du même pour les autres articles de journaux ou de recueils périodiques, lorsque les auteurs ou éditeurs auront expressément déclaré, dans le journal ou le recueil même où ils les auront fait paraître, qu'ils en interdisent la reproduction. Pour les recueils, il suffit que l'interdiction soit faite d'une manière générale en tête de chaque numéro.

« A défaut d'interdiction, la reproduction sera permise à la condition d'indiquer la source.

« En aucun cas, l'interdiction ne pourra s'appliquer aux articles de discussion politique, aux nouvelles du jour et aux *faits divers.* »

V. — Article 12. L'article 12 aura la teneur suivante:

« Toute œuvre contrefaite peut être saisie par les autorités compétentes des pays de l'Union où l'œuvre originale a droit à la protection légale.

« La saisie a lieu conformément à la législation interieure de chaque pays. »

VI. — Article 20. Le deuxième alinéa de l'article 20 aura la teneur suivante:

« Cette dénonciation sera adressée au gouvernement de la Confédération Suisse. Elle ne produira son effet qu'à l'égard du pays qui l'aura faite, la Convention restant exécutoire pour les autres pays de l'Union. »

Art. 2.

Le protocole de clôture annexé à la Convention du 9 septembre 1886 est modifié ainsi qu'il suit:

I. — Numéro 1. Ce numéro aura la teneur suivante:

« 1. Au sujet de l'art. 4, il est convenu ce qui suit:

« *A.* — Dans les pays de l'Union où la protection est accordée non seulement aux plans d'architecture, mais encore aux œuvres d'architecture elles-mêmes, ces œuvres sont admises au bénéfice des dispositions de la Convention de Berne et du présente acte additionnel.

« *B.* — Les œuvres photographiques et les œuvres obtenues par un procédé analogue sont admises au bénéfices des dispositions de ces actes, en tant que la législation intérieure permet de le faire, et dans la mesure de la protection qu'elle accorde aux œuvres nationales similaires.

« Il est entendu que la photographie autorisée d'une œuvre d'art protégée jouit, dans tous les pays de l'Union, de la protection légale, au sens de la Convention de Berne et du présent acte additionnel, aussi longtemps que dure le droit principal de reproduction de cette œuvre même, et dans les limites des Conventions privées entre les ayants droit. »

II. — Numéro 4. Ce numéro aura la teneur suivante:

« 4. L'accord commun prévu à l'article 14 de la Convention est déterminé ainsi qu'il suit:

« L'application de la Convention de Berne et du présent acte additionnel aux œuvres non tombées dans le domaine public dans leur pays d'origine au moment de la mise en vigueur de ces actes aura lieu suivant les stipulations y relatives contenues dans les Conventions spéciales existantes ou à conclure à cet effet.

« A défaut de semblables stipulations entre pays de l'Union, les pays respectifs règleront, chacun pour ce qui le concerne, par la législation intérieure, les modalités relatives à l'application du principe contenu dans l'article 14.

« Les stipulations de l'article 14 de la Convention de Berne et du présent numéro du protocole de clôture s'appliquent également au droit exclusif de traduction, tel qu'il est assuré par le présent acte additionnel.

« Les dispositions transitoires mentionnées ci-dessus sont applicables en cas de nouvelles accessions à l'Union. »

Art. 3.

Les pays de l'Union qui n'ont point participé au présent acte additionnel seront admis à y accédér en tout temps sur leur demande. Il en sera de même pour les pays qui accédéront ultérieurement à la Convention du 9 septembre 1886. Il suffira, à cet effet, d'une notification adressée par écrit au conseil fédéral Suisse, qui notifiera à son tour cette accession aux autres gouvernements.

Art. 4.

Le présent acte additionnel aura même valeur et durée que la Convention du 9 septembre 1886.

Il sera ratifié et les ratifications en seront échangées à Paris dans la forme adoptée pour cette Convention, aussitôt que faire se pourra, et au plus tard dans le délai d'une année.

Il entrera en vigueur, trois mois après cet échange, entre les pays qui l'auront ratifié.

(*si omettono le firme*).

DECLARATION

INTERPRETANT CERTAINES DISPOSITIONS DE LA CONVENTION DE BERNE DU 9 SEPTEMBRE 1886 ET DE L'ACTE ADDITIONNEL SIGNÉ A PARIS LE 4 MAI 1896.

1. Aux termes de l'article 2, alinéa 2, de la Convention, la protection assurée par les actes précités dépend uniquement de l'accomplissement, dans le pays d'origine de l'œuvre, des conditions et formalités qui peuvent être prescrites par la législation de ce pays. Il en sera de même pour la protection des œuvres photographiques mentionnées dans le N. 1, lettre *B*, du protocole de clôture modifié.

2. Par œuvres *publiées*, il faut entendre les œuvres *éditées* dans un des pays de l'Union. En conséquence, la représentation d'une œuvre dramatique ou dramatico-musicale, l'exécution d'une œuvre musicale, l'exposition d'une œuvre d'art, ne

constituent pas une *publication* dans le sens des actes précités.

3. La transformation d'un roman en pièce de théâtre, ou d'une pièce de théâtre en roman, rentre dans les stipulations de l'article 10.

Le pays de l'Union qui n'ont point participé à la présente déclaration seront admis à y accéder en tout temps, sur leur demande. Il en sera de même pour les pays qui accéderont, soit à la Convention du 9 septembre 1886, soit à cette convention et à l'acte additionnel du 4 mai 1896. Il suffira, à cet effet, d'une notification adressée par écrit au Conseil fédéral Suisse, qui notifiera à son tour cette accession aux autres gouvernements.

La présente déclaration aura même valeur et durée que les actes auxquels elle se rapporte.

Elle sera ratifiée et les ratifications en seront échangées à Paris dans la forme adoptée pour ces actes, aussitôt que faire se pourra, et au plus tard dans le délai d'une année.

(*si omettono le firme*).

Generalmente la proprietà letteraria di una produzione teatrale viene richiesta dopo avvenuta la prima rappresentazione, sia perchè non varrebbe la pena di salvaguardare i diritti d'autore di un'opera irremissibilmente caduta, sia perchè il testo del copione non può dirsi definitivo se non dopo introdottivi le modificazioni ed i tagli suggeriti dal capocomico, nel corso delle prove, e dalla critica, a rappresentazione avvenuta. In tal caso il lavoro

acquista anche maggior pregio mercè la riproduzione — nelle prime pagine del volume — dei giudizi della stampa, all'indomani della prima rappresentazione, nonchè l'indicazione della città in cui avvenne la *première*, in quale teatro ed a cura di quale Compagnia. Se tuttavia, la produzione viene data alle stampe, prima che rappresentata, la proprietà letteraria verrà domandata non appena essa sarà edita.

Ai diritti d'autore si può attribuire un valore venale, quindi possono conferirsi a terze persone o ad enti. Può dunque verificarsi il caso — del resto assai frequente — che l'autore, pur avendo il diritto di fregiare l'opera col proprio nome, non ne sia più il proprietario avendone fatta cessione.

La tutela dei diritti di proprietà letteraria ed artistica viene esercitata in Italia dalla Società Italiana degli Autori di Milano (corso Venezia, 6) e dalla Società degli Autori di Roma (via Nazionale, 143).

VOCABOLI E LOCUZIONI
RISGUARDANTI IL TEATRO

Teatro — anfiteatro — arena — ridotto — platea — sedia — poltroncina — poltrona — palco — barcaccia — galleria — gradinata — balconata — loggione — lubbione — piccionaia, ecc.

Palcoscenico — proscenio — ribalta — tavola — quinta — sfondo — porta comune — scenario — tela — sipario — velario — soffietto — retroscena — camerino, ecc.

Copione — monologo — atto unico — commedia — farsa — dramma — tragedia — trilogia — fiaba — idillio — egloga — epopea, ecc.

Prologo — episodio — atto — quadro — scena — epilogo, ecc.

Autore — commediografo — drammaturgo — tragediografo, ecc.

Compagnia — compagnia stabile — direttore della compagnia — direttore di scena — capocomico — interprete — protagonista — primo attore — primo attor giovane — attore di spalla — comico — attore — attore ben vestito all'antica e alla moderna — commediante — teatrante — artista — brillante — amoroso — caratterista — madre nobile — generico primario — generico atto a prime parti — generico *utilité* — suggeritore — suggeritore atto a recitare — buttafuori — attrezzista — macchinista, ecc.

Scenografo — coreografo — mobiliere — vestiarista — parrucchiere, ecc.

Prova — parte — spettacolo — debutto — recita — prima rappresentazione — teatrone — replica — serata d' onore — beneficiata — serata d'addio — riposo, ecc.

Impresario — amministratore — agente — fornitore — segretario — scrittura — scritturato — salario — contratto unico — repertorio — ammenda — multa — scioglimento — penale — ruolo — stagione — basi sociali — con assicurazione — con dote — sovvenzione a mezzo autorità, ecc.

Spettatore — critica — *claque* — zittii — fischi — fiasco — applausi — *bis*, ecc.

BIBLIOGRAFIA TEATRALE
STORICO - LETTERARIA - GIURIDICA

Della fatica non poca, nè lieve — di ricerca e di investigazione — che ci è costata la compilazione di questo elenco, non dubitiamo che i nostri lettori ce ne sapranno grado. Ognuno d'essi potrà trovarvi almeno una pubblicazione che lo interessi.

ADEMOLLO. — *I teatri di Roma nel secolo XVII* (Roma).

AGRESTI A. — *Studi sulla commedia italiana del secolo XVI* (Tipografia dell'Università, Napoli).

ALFIERI. — *Vita* (Milano).

BARBIERI U. — *Plauto e il suo teatro* (Barbini, Milano).

BAROT O. — *Histoire de la littérature contemporaine en Angleterre* (Charpentier, Paris).

BARTOLI A. — *Scenari inediti della commedia dell'arte* (Firenze).

BARTOLI F. — *Notizie storiche dei comici italiani* (Padova).

BASCHET A. — *La comédie italienne à la Cour de France* (Paris).

BAZIN. — *Théâtre Chinois* (Paris).

BENCINI M. — *Fagiuoli e il teatro in Toscana a' suoi tempi* (Bocca, Firenze).

BILANCINI P. — *Giraldi e la tragedia italiana nel secolo XVI* (Aquila).

Bindi E. — *Cenni sul teatro comico dei latini* (Prato).
Boccardi A. — *La donna nell'opera di Ibsen* (Kantorowicz, Milano).
Bonnaissies. — *Les spectacles Forains et la Comédie française* (Dentu, Paris).
Bousquet. — *Le Japon* (Paris).
Brigidi S. — *Vita di Niccolini* (Firenze).
Bruning I. — *Le Théâtre en Allemagne* (Plon, Paris).
Bruno F. — *Precetti e sentenze di Plauto* (Civelli, Roma).
Camerini E. — *I precursori del Goldoni* (Sonzogno, Milano).
Campanini N. — *Un precursore del Metastasio* (Reggio).
Canovas del Castillo D. A. — *Le Théâtre espagnol contemporain* (Leroux, Paris).
Carcano G. — *Vita di Shakespeare* (Hoepli, Milano).
Carducci G. — *P. Metastasio.*
— *Di alcune opere minori di Vittorio Alfieri* (Livorno).
— *Dopo la rappresentazione di una commedia* (« Bozzetti e scherme », Zanichelli, Bologna).
Casetti A. — *La vita e le opere di G. V. Gravina.*
Castrucci C. — *Il teatro di Paolo Ferrari* (Lapi, Città di Castello).
Centofanti. — *Saggi sulla vita e le opere d'Alfieri* (Firenze).
Chaignet A. E. — *La tragédie grecque* (Paris).
Chasles Ph. — *Etude sur Shakespeare* (Amyot, Paris).
Chiarini G. — *Note alle traduzioni dei tragici latini* (Firenze).
Chodzko A. — *Théâtre Persan* (« Revue d'Orient », Leroux, Paris).
Ciampi I. — *Le rappresentazioni sacre nel medio-evo in Italia considerate nella parte comica* (Tipografia Belle Arti, Roma).
— *La commedia italiana* (Roma).

CIAMPI I. — *La vita artistica di Goldoni* (Roma).
— *F. A. Bon* (Roma).
CIAMPOLINI E. — *La prima tragedia regolare della letteratura italiana* (Lucca).
COMPARETTI D. — *Introduzione alle commedie di Aristofane* (Lapi, Città di Castello e Sansoni, Firenze).
CONSOLI S. — *Letteratura norvegiana* (Hoepli, Milano).
COSTA E. — *Il diritto privato romano nelle commedie di Plauto* (Bocca, Torino).
COSTETTI G. — *La Compagnia reale sarda e il teatro italiano dal* 1821 *al* 1855 (Kantorowicz, Milano).
COUAT A. — *Aristophane et l'ancienne comédie attique* (Paris).
COURRIÈRE C. — *Histoire de la littérature contemporaine chez les Slaves* (Charpentier, Paris).
— *Histoire de la littérature contemporaine en Russie* (Charpentier, Paris).
CROCE B. — *I teatri di Napoli nei secoli XV-XVIII* (Pierro, Napoli).
— *L'origine della maschera di Pulcinella* (Pierro, Napoli).
DALLA BRIDA E. — *La truccatura teatrale* (Tipografia Comitato Diocesano, Trento).
D'ANCONA A. — *Origini del teatro italiano* (Le Monnier, Firenze).
— *Il teatro mantovano nel secolo XVI.*
— *Lettere di comici italiani* (Pisa).
— *Il teatro a Venezia sul finire del secolo XVII* (Tipografia Sordomuti, Genova).
DE AMICIS V. — *La imitazione classica nella commedia italiana del XVI secolo* (Pisa).
DE BARANTE. — *Etude sur la vie de Schiller* (Didier, Paris).
DE CORVIN P. — *Le théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos iours* (Savine, Paris).

De Ficoroni F. — *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani* (Roma).

De Gubernatis A. — *Storia del teatro drammatico* (Hoepli, Milano).

— *Florilegio drammatico* (Hoepli, Milano).

— *Letteratura indiana* (Hoepli, Milano).

Deiob C. — *Etudes sur la tragédie italienne en France XVIII e XIX siècle* (Colin, Paris).

De Larra M. — *Réflexions sur la manière de ressusciter le Théâtre espagnol.*

Deltour. — *Les ennemis de Racine au XVIII siècle* (Hachette, Paris).

De Musset P. — *Biografie de Alfred Musset, sa vie et ses œuvres* (Charpentier, Paris).

De Ochoa E. — *Trésor du Théâtre espagnol* (Baudry, Paris).

De Rossi G. G. — *Del moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni* (Bassano).

Deschanel E. — *Le théâtre de Voltaire* (Calmann Levy, Paris).

Deverient E. — *Histoire du théâtre allemand.*

Di Giacomo S. — *Storia e cronaca del teatro San Carlino* (Vecchi, Trani).

Doumic R. — *De Scribe à Ibsen: causeries sur le théâtre contemporain* (Delaplane, Paris).

D'Ovidio F. — *Tragedie del Cinquecento* (« Saggi critici », Napoli).

Dowden E. — *Shakespeare* (Hoepli, Milano).

Du Casse A. — *Histoire anecdotique de l'ancien théâtre en France* (Dentu, Paris).

Edel du Meril. — *Histoire de la Comédie* (Franck, Paris).

Ehrhard A. — *Ibsen et le théâtre contemporain* (Lecen, Paris).

EMILIANI GIUDICI. — *Storia del teatro in Italia* (Le Monnier, Firenze).

ETIENNE ET MARTAINVILLE. — *Histoire du théâtre français* (Barba, Paris).

FERRARI. — *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno* 1628 *all'anno* 1883 (Battei, Parma).

FERRARI V. — *Paolo Ferrari* (Baldini Castoldi, Milano).

FERRIERI P. — *La riforma romantica nella tragedia manzoniana* (Siracusa).

FILON A. — *Le théâtre anglais* (Calmann Levy, Paris).

— *De Dumas à Rostand. Esquisse du mouvement dramatique contemporain* (Colin, Paris).

FINALI G. — *I pionieri e il milite vanaglorioso* (Imola).

FORTIS L. — *Paolo Ferrari* (Treves, Milano).

FRANCHI F. — *Ragguaglio al Parnasso.*

FRANCHI L. — *Leggi e convenzioni sui diritti d'autore* (Hoepli, Milano).

GALVANI. — *Teatro musicale di Venezia.*

GASSIER A. — *Le théâtre espagnol* (Ollendorff, Paris).

GASTINEAU B. — *Sardou* (Dentu, Paris).

GAUTIER FILS. — *Etude sur le théâtre de Goethe* (Charpentier, Paris).

GIRARDINI. — *Corso di letteratura drammatica.*

GOLDONI. — *Memorie* (Giachetti, Prato).

GOZZI C. — *Memorie inutili* (Venezia).

GRAF A. — *Il mistero e le prime forme dell'Auto-sacro in Ispagna* (« Studi drammatici », Loescher, Torino).

— *Commedie italiane del Cinquecento* (« Studi drammatici », Loescher, Torino).

— *La vita è un sogno* (« Studi drammatici », Loescher, Torino).

GUERZONI G. — *Il teatro italiano nel secolo XVIII* (Treves, Milano).

GUIZOT. — *Corneille et son temps* (Didier, Paris).
— *Ménandre* (Didier, Paris).
— *Shakespeare et son temps* (Didier, Paris).
HIPPEAU C. — *Le théâtre à Rome* (Cerf, Paris).
HUBBARD G. — *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne* (Charpentier, Paris).
HUGO V. — *William Shakespeare* (Hachette, Paris).
INAMA V. — *Letteratura greca* (Hoepli, Milano).
JACOB P. L. — *Recueil de farces, sotises et moralités au XV siècle* (Garnier, Paris).
JARRO. — *La maschera di Stenterello* (Bemporad, Firenze).
LACOUR L. — *Trois théâtres* (Calmann Levy, Paris).
LANGE O. — *Letteratura tedesca* (Hoepli, Milano).
LEE V. — *Il settecento in Italia* (Dumolard, Milano).
LEMAITRE J. — *Impressions de théâtre et sur le théâtre de Calidasa* (Lecen, Paris).
LEQUEUX A. — *Le théâtre Japonais* (Leroux, Paris).
LERRIENT CH. — *La comédie en France au XIX siècle* (Hachette, Paris).
LEVI C. — *Letteratura drammatica* (Hoepli, Milano).
LEVI S. — *Le théâtre indien* (Bouillon, Paris).
LISONI A. — *La drammatica italiana nel secolo XVII* (Pellegrini, Parma).
MAGNIN. — *Les origines du théâtre moderne* (Hachette, Paris).
MAGRINI G. B. — *I tempi, la vita e gli scritti di Carlo Gozzi* (Napoli).
MANTOVANI D. — *Carlo Goldoni e il teatro di S. Luca a Venezia* (Treves, Milano).
MARTINI F. — *Prefazione alle commedie di Vincenzo Martini* (Le Monnier, Firenze).
MASI E. — *Lettere di Goldoni* (Zanichelli, Bologna).
— *Le fiabe di C. Gozzi* (Zanichelli, Bologna).

MASI E. — *La vita, i tempi e gli amici di Albergati* (Zanichelli, Bologna).
MASSARANI T. — *Storia e fisiologia dell'arte di ridere* (Hoepli, Milano).
MAZZONI G. — *Il teatro della Rivoluzione* (Zanichelli, Bologna).
— *Vita di Molière* (Zanichelli, Bologna).
MELITZ L. — *Die Theaterstücke der Weltlitteratur ihrem Inhalte nach wiedergegeben* (Berlino).
MENASCI. — *Goethe* (Barbèra, Firenze).
MENZA A. — *Delle opere di Shakespeare* (Catania).
MEZIÈRES A. — *Prédecesseurs et contemporains de Shakespeare* (Charpentier, Paris).
— *Contemporains et successeurs de Shakespeare*(Paris).
— *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques* (Paris).
MOLAND L. — *Molière, sa vie et ses œuvres* (Garnier, Paris).
— *Molière et la comédie italienne* (Didier, Paris).
— *Théâtre de la Révolution* (Garnier, Paris).
MOLMENTI P. G. — *Carlo Goldoni* (Ongania, Venezia).
MONTEGUT E. — *Dramaturges et Romanciers* (Hachette, Paris).
MORATIN L. — *Origines du thèâtre espagnol* (Baudry, Paris).
NAIGEON J. A. — *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Diderot* (Brière, Paris).
NAPOLI-SIGNORELLI P. — *Storia critica dei teatri antichi e moderni* (Napoli).
NOVATI F. — *L'Alfieri poeta comico.*
ORSI D. — *Il teatro dialettale piemontese* (Civelli, Milano).
— *Eraldo Baretti e il teatro piemontese* (Ricordi, Milano).
OTTOLINI V. — *Il teatro in Italia* (Ricordi, Milano).

Ovilo y Otero. — *Manuel de biographie et de bibliographie des écrivains espagnols du XIX siècle.*

Paglicci-Brozzi A. — *Teatri e spettacoli dei popoli orientali* (Dumolard, Milano).

Parigot H. — *Le drame d'Alexandre Dumas* (Calmann Levy, Paris).

Pellicer C. — *Traité historique sur les origines et le progrès de la comédie et de l'histrionisme en Espagne* (Madrid).

Petit de Julleville L. — *Histoire du Théâtre en France au moyen âge; les mystères* (Hachette, Paris).

— *Le Théâtre en France* (Colin, Paris).

Rabbe F. — *Christophe Marlowe, sa vie et ses œuvres* (Savine, Paris).

Ramorino F. — *Letteratura romana* (Hoepli, Milano).

Rasi L. — *Di Aristofane e della commedia greca.*

Ricci C. — *I teatri di Bologna nei secoli XVII-XVIII* (Succ. Monti, Bologna).

Riccoboni L. — *Histoire du théâtre italien depuis la decadence de la comédie latine* (Paris).

Rossi E. — *Cenni sulla vita di Shakespeare* (« Studi drammatici », Le Monnier, Firenze).

Rossi V. — *G. B. Guarini ed il Pastor fido* (Torino).

Roux A. — *Histoire de la littérature contemporaine en Italie* (Charpentier, Paris).

Royer A. — *Histoire universelle du théâtre* (Stock, Paris).

Rusconi C. — *Notizie intorno a Shakespeare* (Verdesi, Roma).

Saint Victor P. — *Les deux Masques* (Calmann Levy, Paris).

Salvini T. — *Il teatro del Cinquecento* (nella raccolta di conferenze: « Vita italiana », Treves, Milano).

Sand M. — *Masques et bouffons* (Calmann Levy, Paris).

Sarolea C. — *Ibsen* (Nilson, Paris).

Sarti G. C. — *Il teatro dialettale bolognese* (Zanichelli, Bologna).

Scalinger G. M. — *Ibsen* (Tocco, Napoli).

Scherillo M. — *La commedia dell'arte in Italia* (Loescher, Torino).

— *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX* (Tipografia dell'Università, Napoli).

Schlegel. — *Corso di letteratura drammatica.* Traduzione Gherardini (Milano).

Solazzi. — *Letteratura inglese* (Hoepli, Milano).

Spinelli A. G. — *Bibliografia Goldoniana* (Dumolard, Milano).

Stapfer P. — *Racine et Victor Hugo* (Colin, Paris).

Stazi F. — *Il Commediografo* (Solmi, Milano).

Summer M. — *Les Héroines de Kalidasa et les Héroines de Shakespeare* (Leroux, Paris).

Tabanelli N. — *Il Codice del teatro* (Hoepli, Milano).

Taine H. — *Histoire de la littérature anglaise* (Hachette, Paris).

Tettoni L. E. — *Il teatro dalla sua origine* (Milano).

Tissot E. — *Le drame norvégien* (Perrin, Paris).

Tivier. — *Histoire de la littérature dramatique en France* (Paris).

Tommaseo N. — *P. Chiari, la letteratura e la moralità del suo tempo* (Torino).

Torraca F. — *Sacre rappresentazioni nel Napolitano* (Livorno).

Trevisani C. — *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio* (Bettini, Firenze).

Tscheng-Ki-Tong. — *Le théâtre des Chinois* (Calmann Levy, Paris).
Vannucci. — *Ricordi della vita e delle opere di Niccolini* (Firenze).
Viel Castel L. — *Essai sur le théâtre espagnol* (Charpentier, Paris).
Voltaire. — *Vie de Molière* (Paris).
Weber. — *Histoire de la littérature indienne* (Durand, Paris).
Wilson. — *Histoire de la dramatique indienne.*
Yorich. — *Morte di una musa* (Firenze).
Yxart J. — *L'art scénique en Espagne.*
Zardo A. — *Un tragico padovano del secolo scorso* (Padova).
Zola E. — *Le naturalisme au théâtre* (Charpentier, Paris).
— *Nos auteurs dramatiques* (Charpentier, Paris).

NOTA - BENE

I. — *Mentre per le produzioni in versi — oggidì assai limitate — abbiamo trovato posto ad alcuni saggi, non abbiamo creduto di fare altrettanto per quelle prosastiche, chè, osservate le debite proporzioni, avremmo dovuto riserbare ad esse pagine numerosissime. Del resto chi vuol accingersi a scrivere per le scene, non mancherà di costituirsi previamente una biblioteca di capolavori drammatici e di essere assiduo frequentatore del teatro: due mezzi indispensabili ed impareggiabili di esemplificazione e di ammaestramento.*

II. — *Nell'enumerazione, da noi fatta, di quelli che sono i nèi della letteratura drammatica e della tecnica scenica, abbiamo inclusi diversi esempi, alcuni dei quali potrebbero sembrare talmente puerili da dover escludere che in essi abbiano incappato autori di pur modesto*

valore. A rassicurare i lettori, ed a scarico della nostra coscienza, dobbiamo dichiarare che trattasi di stonature di cui fummo testimoni, e forse più d'un lettore ricorderà di averle egli pure osservate dal suo palco di proscenio.

III. — *Saremo grati a chi invierà al nostro domicilio in Milano, via Vitruvio,* 11, *rettifiche e notizie concernenti la materia trattata in questa monografia.*

FINE.